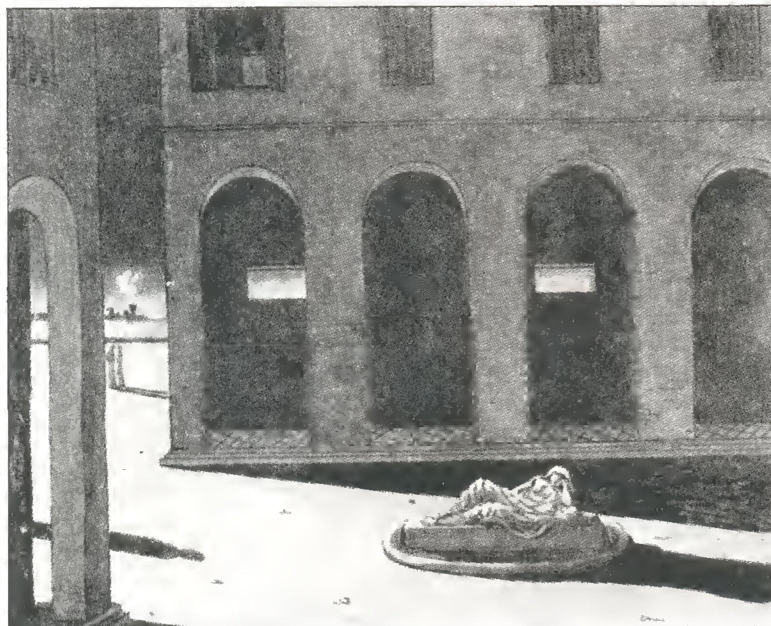


PRIJS f10-
KUNSTSCHRIFT
OPENBAAR KUNSTBEZIT
1983|2
HET KLASSIEKE BOUWEN

INHOUD



1

OPENBAAR KUNSTBEZIT

27e jaargang, no 2, maart/april 1983

Redactie Lily van Ginneken, *hoofdredactie,*
Ida Boelema, *eindredactie*
Anthon Beeke, Saskia Bos, Kees Broos,
Antje von Graevenitz, Ernst van de Wetering,
Vormgeving Anthon Beeke en Marjan Gerritse
Redactiesecretariaat Liesbeth Stheeman
Druk en litho's Koninklijke Smeets Offset BV, Weert
Zetwerk Layout-zetterij Zet & Zet, Helmond
Bureau & Redactie Herengracht 23, 1382 AG Weesp
Telefoon 02940-16266

Abonnementen-administratie Postbus 299, 2000 AG Haarlem
Telefoon 023-173400
Kunstschriften 6x per jaar *f* 57,—
Losse nummers *f* 10,— (+porto: *f* 2,50)
te bestellen via postgiro 1665, Haarlem
Blauwlinnen opbergband 1 × per jaar *f* 16,50
Abonnementen, die niet voor 1 december
zijn opgezegd, worden automatisch verlengd.
Museumkaart Abonnees op Openbaar Kunstbezit ontvangen
de nationale museumkaart die gratis toegang
geeft tot ±250 musea in Nederland.

ISSN 0166-7297 ISBN 90 6515 01 10 © openbaar kunstbezit

HET KLASSIEKE BOUWEN

Nieuwe tendenzen, elke keer moeten we er toch weer aan geloven. De beeldende kunst van dit moment ziet er nu eenmaal anders uit dan vijf jaar geleden en ook de architectuur. Er zit verwantschap in die verandering. Men keert zich af van de avantgarde zoals die zich sinds de jaren twintig heeft ontwikkeld. Het lijkt ineens gedaan met het zoeken naar nieuwe vormen voor een nieuwe wereld, zoals bij de Stijl en het Nieuwe Bouwen. De geschiedenis heeft immers genoeg opgeleverd om uit te putten.
En terwijl De Stijl en het Nieuwe Bouwen in de Nederlandse musea in de belangstelling staan, wordt er in de ateliers en aan de tekentafels anders gepraktiseerd. Beeldende kunstenaars verdiepen zich in de ikonografie en technieken van hun voorgangers, en architecten laten zich inspireren door de Griekse en Romeinse tempel-bouw. In dit nummer: een signalement van de zogenaamde postmodernistische architectuur, zoals die zich nu in Europa en de Verenigde Staten manifesteert, die gebruik maakt van klassieke vormen als zuilen, bogen en tympanen en daarmee soms adembenemende kitsch produceert.
Het Nederlandse classicisme heeft door de eeuwen heen, een meer ingehouden vorm gehad. Het Paleis op de Dam bijvoorbeeld, dat een jonge architect als Jo Coenen inspireert.
Bij het classicisme gaat het niet alleen om de uiterlijkheden van zuilen en bogen, maar om een elementaire behoefte de wezenlijke harmonie te vinden. In dat opzicht kan ook het Nieuwe Bouwen klassiek zijn. Intussen ontwikkelen sommige architecten, een waakzame allergie voor de recente classicistische verschijnselen, bang dat de verworvenheden van 'het 20ste eeuwse mechanisme' zoals Herman Hertzberger het noemt, overboord worden gezet.
Lily van Ginneken

HET LATIJN TERUG IN DE BOUWKUNST

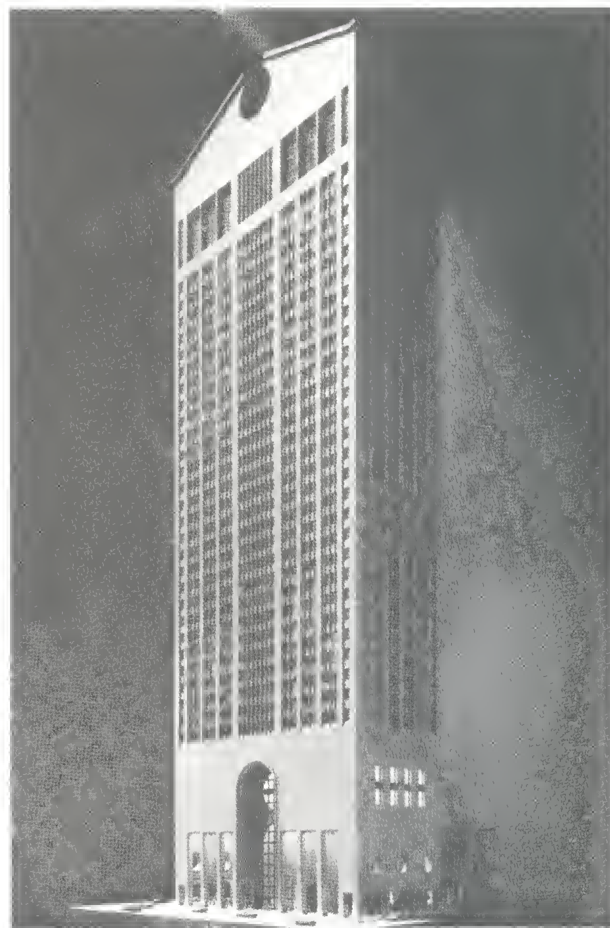
Voor de moderne architectuur, die functionaliteit als voornaamste richtlijn had werkten decoratieve zuilen of frontons verhullend en was de klassieke ordening achterhaald. Maar toen dit functionalisme afzakte tot een saaie en onpersoonlijke architectuur, ging men opnieuw te rade bij de klassieken. Het 'postmodernisme' zoekt naar betekenissen, waarbij de classicistische vormentaal weer een plaats krijgt.

HANS VAN DIJK
redacteur van Wonen/TABK en architectuurkriticus voor NRC Handelsblad

1 GIORGIO DE CHIRICO, Piazza d'Italia (1912) priveecoll. Milaan. *Verlaten pleinen met klassieke beelden. Deze melancholieke sfeer spreekt postmodernistische architecten aan.*

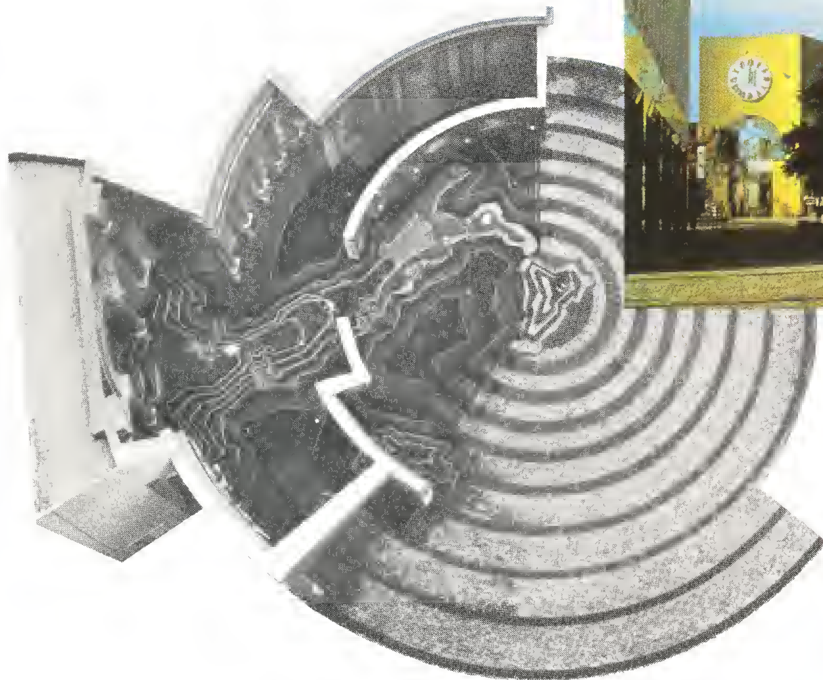
Dit jaar werd er in Manhattan een wolkenkrabber voltooid van bijna 200 meter hoog. Dat is niets bijzonders, omdat er in die stad voortdurend een grote bouwactiviteit heerst. Zelfs toen New York failliet dreigde te gaan en de geldverschaffende banken het stadsbestuur dreigden over te nemen, was dat het geval. Het bijzondere van het gebouw aan de Madison Avenue tussen de 55ste en de 56ste straat is, dat het verschilt van de vele glas- en aluminiumdozen, die de afgelopen decennia in die buurt zijn verrezen. Het nieuwe gebouw, het American Telephone and Telegraph building (AT&T) is geheel in roze graniet uitgevoerd. [*2*] De poort waardoor men de lobby betreedt is 38 meter hoog en herinnert, samen met de loggia's ter weerszijden aan een Romeinse triomfpoort. Het gebouw wordt bekroond door een vrije interpretatie van een Grieks tempelfront.

De AT&T-toren is ook opmerkelijk omdat hij gebouwd werd door Philip Johnson, een 75-jarige architect die in de Verenigde Staten in hoog aanzien staat en als de nestor fungeert van zijn beroepsgenoten. Eigenzinnig is Johnson altijd al geweest, maar direkte toespelingen op de architectuur van de klassieke oudheid waren in zijn werk tot nu toe onbekend. In de internationale vakdiscussies wordt zijn gebouw dan ook gezien als een doorbraak van het 'post-modernisme', een verzamelnaam voor alle stijlen en tendenzen die de gangbare moderne architectuur de rug toekeren. Het prestige van de architect gaf deze doorbraak nog een legitimiteit ook en toen Johnson met een maquette van het AT&T-gebouw werd afgebeeld op de omslag van Time, kon ook het grote publiek er niet meer omheen: in de architectuur was iets fundamenteel gewijzigd.



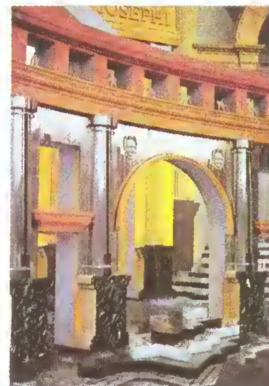
2 PHILIP JOHNSON, AT&T-gebouw, New York, 1978-82. *De gevel eindigt in een classicistisch geïnspireerd fronton*

Niet alleen Amerikaanse architecten spelen met klassieke vormen en het zijn ook niet alleen de gevestigde architecten, van wie het prestige zo onaantastbaar is dat ze zich een frivoliteit kunnen veroorloven. Sinds het begin van de jaren zeventig is er over de hele wereld een hernieuwde belangstelling voor de klassieke vormenwereld merkbaar. De erfenis die uit de Oudheid afkomstig is en ons via de Renaissance, de Barok en het 19de eeuwse neoclassicisme bereikt heeft, wordt door sommigen verwelkomd als een uitgebreid arsenaal van zuilen, tempelfronten, basementen, kroonlijsten en profielen, waaruit ze naar believen hun wapens kunnen kiezen. Anderen leggen de nadruk op de heldere rang-





3 CHARLES MOORE, 'Piazza d'Italia', New Orleans, V.S., 1976-79. Klassieke zuilstelling met neonlicht, fonteintjes als metopen en schachten van stromend water. Een ingang in de vorm van een pergola, die doet denken aan een tempel. Het plein als geheel in de vorm van de kaart van Italië. Dat alles als gebaar naar de Italiaanse gemeenschap in een Amerikaanse stad.

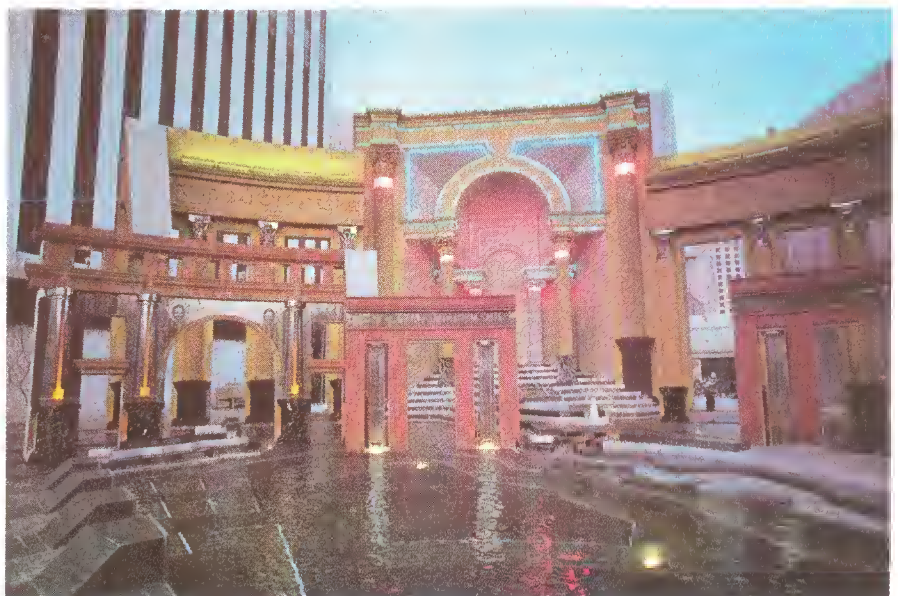


schikking van gebouwdelen, de correcte verhoudingen en 'gedragsregels' waarin ze een tijdloze essentie van het bouwen belichaamd zien. De klassieke architectuur wordt gezien als een complete architectuurtaal, waarbij het de een meer om de woorden en de ander meer om de grammatica gaat.

de grammatica en de woorden

Op het eerste gezicht zou je zeggen dat er opnieuw een periode van internationaal neoclassicisme is aangebroken. In werkelijkheid ligt het iets ingewikkelder. Het klassieke architectuursysteem, het 'Latijn van de bouwkunst' wordt slechts door enkelen in zijn geheel, dat wil zeggen met zowel woorden als grammatica overgenomen. Dit handjevol 'superrealistische classicisten' wordt dan nog gedreven door uiteenlopende motieven; de een door nieuwsgierigheid naar de mogelijkheden van de klassieke 'taal', de ander door regelrecht conservatisme.

De scheiding tussen hen, die in de 'woorden' geinteresseerd zijn aan de ene kant, en de zoekers naar een universele grammatica van het bouwen aan de andere kant, lijkt ergens midden in de Atlantische Oceaan te liggen. De Amerikanen maken gebruik van kolommen, sluitstenen, lijstwerk en tempelfronten. Deze passen ze toe in onverwachte combinaties en in gedeformeerde toestand. Ze schilderen hun elementen in vreemde kleuren en voeren ze uit in weinig staal, glas, neonbuis



en zelfs stromend water. Vaak dienen de zuilstellingen en tempelgevels alleen als decoratie, soms in de meest letterlijke zin van het woord, namelijk als de klassieke elementen als platte, bordkartonnen decorstukken die vrij in de ruimte staan.

Op het Europese vasteland kijken de architecten wat ernstiger tegen de klassieke erfenis aan. Zij zijn vooral geïnteresseerd in de tijdloze grondvormen, de typen, waaruit gebouwen en steden zijn opgebouwd: het huis (in de zin van vier muren met een dak), het theater, de stoa of zuilengalerij, en de overdekte hal, de basilica, waarin de Romeinen openbare bijeenkomsten hielden en recht spraken en waarin de eerste Christenen erediensten hielden.

Op stedebouwkundig niveau zoeken ze naar duidelijke begrensde, openbare ruimten, de straten en de pleinen, en interesseren ze zich voor het onderscheid tussen monumenten en het 'weefsel' van de gewone huizen en bedrijfsgebouwen.

De Europeanen beschouwen de produkten van hun Amerikaanse collega's als weerzinwekkende kitsch en als symptomen van een decadente consumptiemaatschappij, die nooit een echte cultuur gekend heeft. De Amerikanen vinden dat de Europese architecten met de sobere en zuivere realisaties van hun typen en hun voorliefde voor de schilderijen van De Chirico de tijd willen stopzetten en zich teveel bezighouden met de dood.

In de Nieuwe Wereld lijkt men veel makkelijker de realiteit van de moderne tijd te accepteren, ook al is ze lelijk en weerzinwekkend, tenslotte zien de architecten het daar als hun taak hun bouwsels ook bij een groter publiek te laten aanspreken.



4 MICHAEL GRAVES, Public Services Building, Portland, Oregon, V.S., 1979-82, ontwerptekening. Een collage van klassieke zuilen, sluitstenen, guirlandes en tempelpaviljoentjes, waardoor een grootschalig gebouw een vriendelijk aanzien krijgt. Sommige kritici zagen overeenkomst met een kerstpakket.

De schematische verdeling tussen het Europese en het Amerikaanse classicisme dekt de werkelijkheid natuurlijk niet volledig. Zo zitten er aan de Amerikaanse oostkust theoretici, die in ernst en culturele eruditie wedijveren met Italiaanse en Franse architecten. De Engelsen zijn met hun empiristische achtergrond weer meer geïnteresseerd in visuele prikkels en lijken daarin op de Amerikanen. Ook hebben zij aan de andere kant een culturele traditie, waarin het classicisme sinds de 18de eeuw een belangrijke rol speelt.

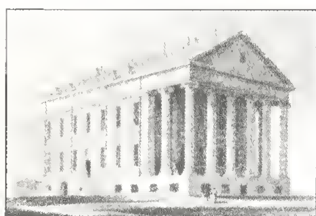


5 ALBERT SPEER, Neue Reichskanzlei, westelijk portaal, Berlijn 1938-39. Een grootschalig, monumentaal en kaal classicisme. Dankzij deze officiële Nazi-architectuur wordt het classicisme vooral in Europa nog steeds met argwaan bekeken.

verdachte monumentaliteit

In Nederland en Duitsland rust een zwaar taboe op de klassieke architectuur, omdat ze in verband wordt gebracht met de bouwwerken van het nationaal-socialisme. (Zie ook het kunstschrift 'Zonder aanziens des persoons', 1980-3, pagina 100 t/m 102). De afkeer van het misdadige nazi-regime of – voor de Duitsers zelf – het schuldgevoel daarover wordt haast automatisch geprojecteerd in de classicistische architectuur als geheel, omdat nazi-architecten als Paul Troost en Albert Speer in deze streken de laatste waren die zich ervan bedienden. [5] Iedere zuil, ieder zuchtje monumentaliteit is al verdacht en het scheldwoord 'fascistische architectuur' ligt velen voor in de mond.

Dat de klassieke architectuur besmet is komt ook, doordat deze inzet is geweest van een felle, ideologische discussie die plaatsvond nog voordat Hitler de macht had overgenomen. Juist in Nederland en Duitsland zagen de architecten het moderne, zakelijke bouwen als integraal onderdeel van de algemene maatschappelijke vooruitgang, die onherroepelijk zou leiden tot een welvarende, rationeel geordende en socialistische maatschappij. Juist toen deze verbinding van een artistiek en een maatschappelijk ideaal enigszins aan geloofwaardigheid begon in te boeten en de Nieuwe Zakelijkheid zijn eerste, interne crisis beleefde, kwam er een gemeenschappelijke vijand, die de moderne architectuur juist aanviel vanwege de vooruitstrevende verhalen die erbij verteld werden. Kortom, de mythe van de 'heerlijke nieuwe wereld' die de witte fabrieken en arbeiderswijken van de Nieuwe Zakelijkheid ons zou brengen werd kunstmatig in leven gehouden door de bestrijders ervan. Het grootschalige, monumentale en enigszins kale classicisme, dat het 'Duizendjarig Rijk!' er tegenover zette, was als propagandamiddel van het begin af aan met verwerpelijke denkbeelden doortrokken. Toch is het goed te weten dat de wrange bijsmaak, die het classicisme bij ons nalaat, vooral te maken heeft met de recente geschiedenis in ons deel van de wereld en niet geweten moet worden aan de klassieke vormenwereld zelf.



6 THOMAS JEFFERSON, Kapitool van de staat Virginia, Richmond, V.S., ca 1780. Een vrijwel exacte kopie van de Romeinse tempel in Nîmes. De Amerikanen associëerden hun nieuwe staat met het republikeinse Rome.

7 ROBERT VENTURI, tekening van een gevel voor een huis in Newcastle County, Delaware, V.S., 1978. Zuilen gebruikt als platte decorstukken en in niet correcte verhoudingen.

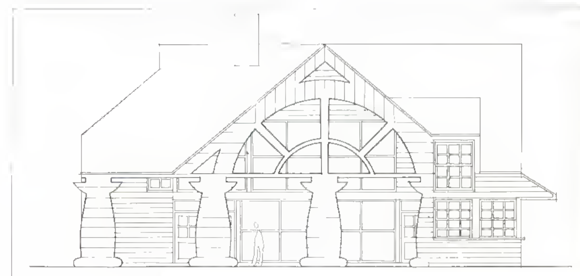
Tijdens haar vele oplevingen heeft de klassieke architectuur een heel scala van maatschappelijke denkbeelden en nationale aspiraties ondersteund. Zo associeerden de Amerikanen hun nieuwe republiek vlak na de Declaration of Independence met het republikeinse Rome. Een van de eerste presidenten, Thomas Jefferson, zelf geen onverdienstelijke architect, ontwierp het senaatsgebouw van de staat Virginia als een kopie van een Romeinse tempel, het Maison Carrée in Nîmes. [6]

In het begin van de 19de eeuw breidt het 'romantisch' of 'revolutionair' classicisme zich uit over Rusland, Beieren, Pruisen, Engeland en Frankrijk zelf, waar de inspiratie vandaan kwam. De 'verlichte despotische' regimes, die voor hun tijd toch heel beslist niet als reactionair mogen worden aangemerkt, gebruikten het classicisme niet alleen voor bestuursgebouwen en vorstelijke residenties, maar ook voor musea, theaters en universiteitsgebouwen. Uit de classicistische produkten van die tijd spreekt helemaal geen barbarij of totalitarisme maar veeleer een humanistisch idealisme en een diep cultuurbesef.

zoeken naar nieuwe betekenissen

De tegenwoordige belangstelling voor de klassieke architectuur is zeker een reactie op de naoorlogse successen van de doelmatige en zakelijke architectuur. De laatste heeft over de hele wereld gezegevierd, niet omdat classicisme en traditionalisme overal politiek besmet was geraakt, maar omdat nieuwe bouwmaterialen en -technieken hun eigen wetten stelden, de economie om arbeidsbesparende methoden vroeg en de architecten bereid waren deze werkelijkheid serieus onder ogen te zien. Midden in de jaren '60, toen er zoveel waarden in twijfel werden getrokken, begon men ook het vertrouwen te verliezen in de zegeningen van economische en rationele architectuur. Men voelde zich er niet mee vertrouwd, men herkende er niets van zichzelf in en men zag het als de vervreemdende uitdrukking van een kille maatschappij. Het ontbrak, zoals toen alom te beluisteren viel, aan 'meaning in architecture', aan 'betekenis'. Alle pogingen sindsdien gedaan om weer aan te sluiten bij de beelden, die bij een groot publiek bekend zijn, worden samengevat in de term 'postmodernisme' en sinds een jaar of tien vormt het teruggrijpen op klassieke vormen een belangrijk kenmerk daarvan.

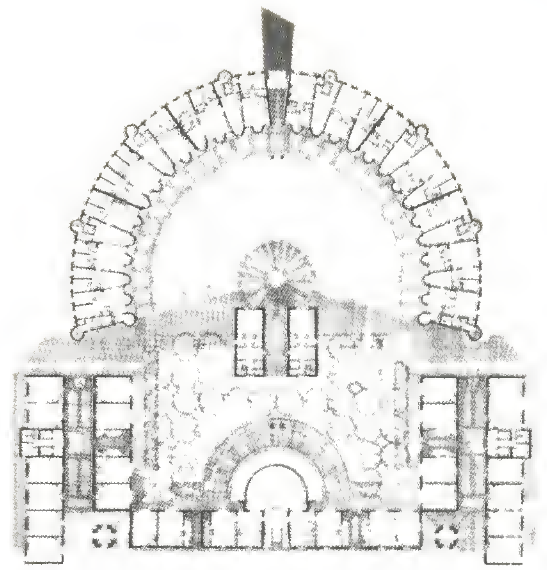
In de Verenigde Staten begon het op haast klassieke wijze. Robert Venturi verbleef in het begin van de jaren zestig met een studiebeurs enkele jaren in Rome, nadat hij een architectenopleiding had afgemaakt aan de Princeton University. Een studiereis naar Rome was in de 19de eeuw het hoogste ideaal van iedere architectuurstudent en voor velen uit die tijd heeft de 'Grand Tour' een onuitwisbare weerslag op hun werk gehad. Dit was ook bij Venturi het geval. In de Italiaanse hoofdstad bestudeerde hij niet zoals gebruikelijk de restanten van het Romeinse rijk, maar de gebouwen van het Manierisme en de Barok. Deze perioden werden gekenmerkt door het overtreden van de klassieke regels, die daarvóór in de Renaissance juist waren gevestigd. Het was dus niet toevallig dat Venturi na zijn terugkomst in de Verenigde Staten een boek schreef met de titel 'Complexity and Contradiction in Architecture', (New York 1966, Londen 1968). Hierin sprak hij zijn voorkeur uit voor hybridische constructies vol tegenstrijdigheden, omdat deze zoveel rijker zouden zijn dan de overdreven zuiverheid van de meeste moderne architectuur van na de oorlog.



7

In zijn eerste bouwwerken vermengde Venturi de oostkusttraditie van houten woonhuizen met klassieke elementen, echter zonder acht te slaan op de klassieke regels. [7] Hij wijzigde gangbare verhoudingen, vergrootte of verkleinde de schaal van tempelfronten en vensters en verstoorde bewust de symmetrie. De architectuur werd bij hem een spel waarvan de elementen vertrouwd zijn, maar waarvan de regels bij ieder bouwwerk opnieuw bepaald worden. Het was een manier om de aandacht van de beschouwer te trekken en vast te blijven houden.



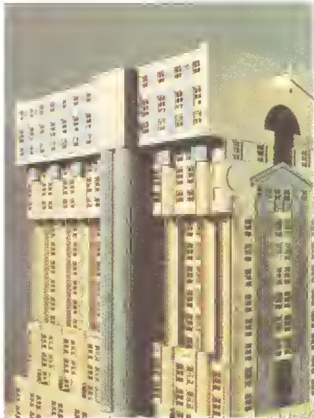


b

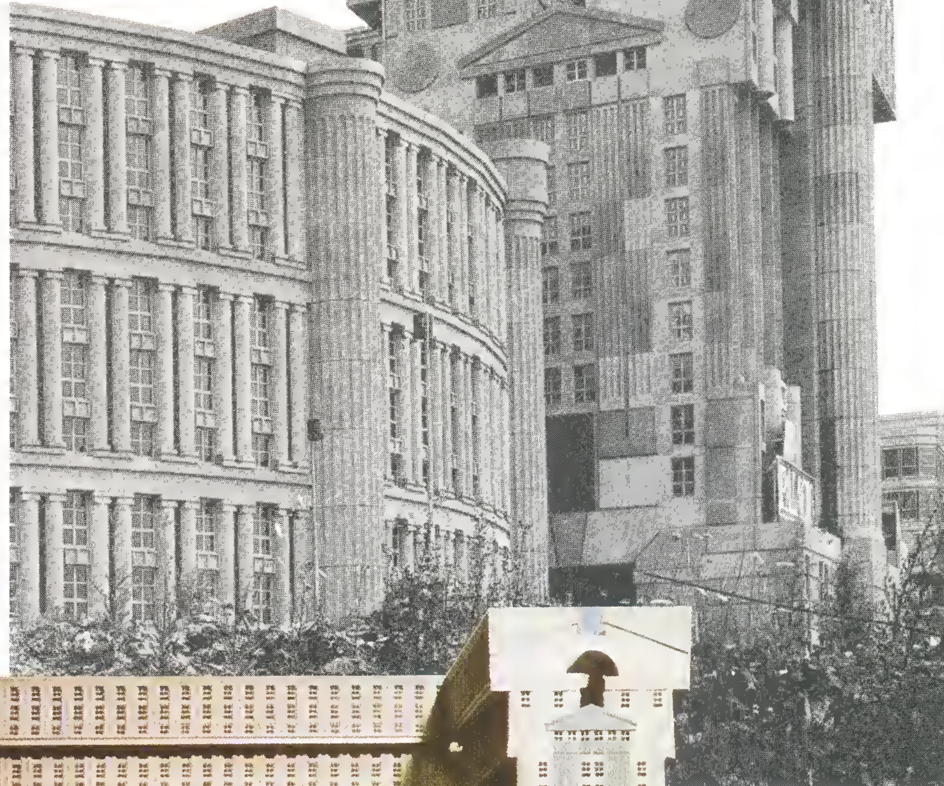
8 *RICARDO BOFILL en het bureau Taller de Arquitectura, L'Arc, Palacio d'Abraxas en le Theatre, Marne - la-Vallée, 1978-83.* *Gigantische klassieke ordes voor woongebouwen van prefabbeton in een van de 'nieuwe steden' buiten Parijs. Paleizen voor de gewone man: L'Arc, Palacio d'Abraxas, Le Théatre (**a**), plattegrond van Le Théatre en Palacio d'Abraxas (**b**), dezelfde gebouwen van een andere kant gezien (**c**), detail van een gevel (**d**), L'Arc (**e**), Palacio d'Abraxas, maquette (**f**).*



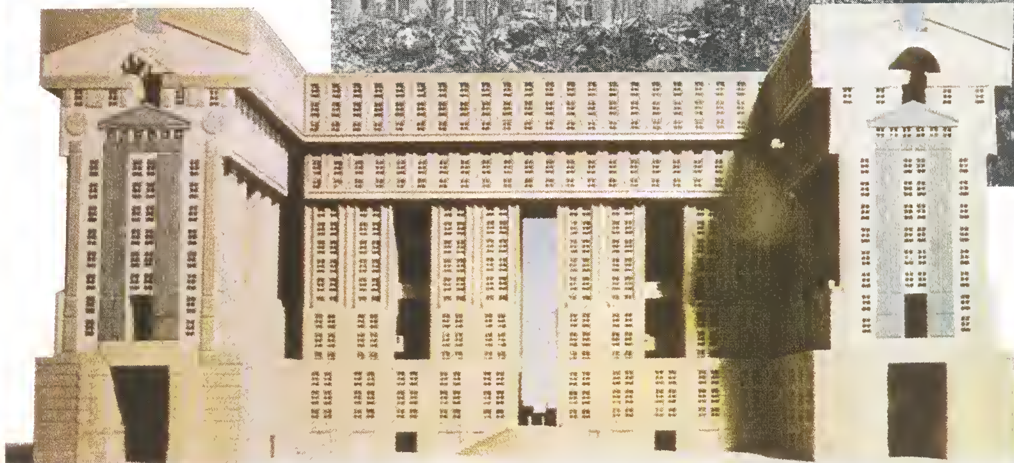
d



e



c



f

Vergelijkbare intenties had een andere Amerikaanse architect Charles Moore die in New Orleans de opdracht kreeg een plein te maken voor de plaatselijke Italiaanse minderheid ('Piazza d'Italia' 1976-1979). [3] Het werd een reliëf in de vorm van de Italiaanse laars, waarbij het water van de hoge Alpen via de rivieren naar de zee (het plein) stroomde. Sicilië lag in het centrum van het plein, omdat de meeste Italianen in New Orleans daarvandaan komen. Moore gebruikte de klassieke zuilordes als decor, niet omdat ze het onaantastbaar fundament van de eeuwige architectuur vormen, maar omdat ze in Italië zijn uitgevonden. Sommige kolommen kregen een soort halsband van neonlicht, als wilde Moore benadrukken dat hij een 20ste eeuwse architect is, die de commerciële 'slechte' smaak als onderdeel van de werkelijkheid aanvaardt.



9 GIORGIO GRASSI, Casa dello Studente, Chieti, Italië, 1976-80, tekening. Herinneringen aan 'het klassieke' in dit studentenhuis met abstracte zuilengalerij.



10 ROBERT STERN, slaapkamer voor Mc Garry en Appignani, East Hampton, Long Island, V.S., 1979. Een onwaarschijnlijke combinatie van klassieke elementen.

11 ROBERT EN LÉON KRIER, La Villette, Parijs, ontwerp, 1976. De ideale stad omzoomd door arcaden, terrassen en lage gebouwen.

Michael Graves is de grote meester van het collagespel, waarbij kolommen, sluitstenen, guirlandes en tempelpaviljoentjes met extreme vergrotingen en verkleiningen van de schaal, door elkaar heen worden gebruikt. Zijn grootste werk tot nu toe kwam vorig jaar gereed: het Public Services Building te Portland, Oregon. [4] Het wekte veel weerstand bij de orthodoxe moderne architecten, maar nu het klaar is blijkt dat zelfs zo'n grootschalig gebouw met klassieke elementen er vriendelijk kan uitzien, al was het alleen maar door de gelijkenis met een kerstpakket, waar één van de kritici op wees.

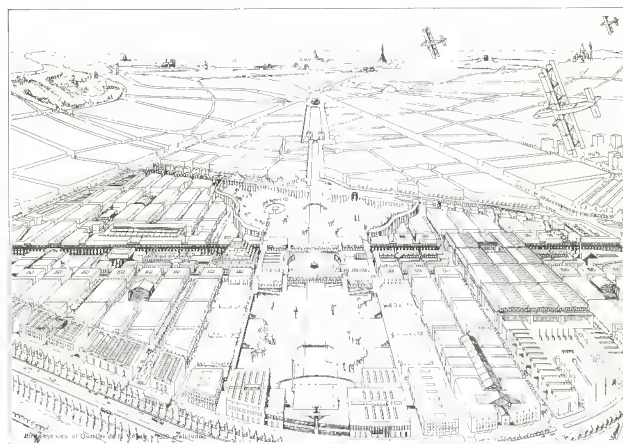
Robert Stern is de meest intellectuele van de Amerikanen en een van de theoretici van het post-modernisme. Hij laat zich niet verleiden tot valse keuzes tussen het moderne en post-moderne bouwen: in beide tendenzen verafschuwt hij de steriele perfectie van een eenduidige taal en bewondert hij iedereen, die de meervoudige impulsen uit onze cultuur tot een 'moeilijk geheel' weet te verenigen. Als ontwerper van voornamelijk particuliere woonhuizen bereikt hij zijn effecten op kleine schaal, zoals in de slaapkamer voor McGarry en Appignani (Long Island), 1979. [10] De combinatie met sluitstenen en kolommen achter het bed zou ook gelezen kunnen worden als een gedeformeerd tempelfront, dat ondersteboven is gekeerd. Die speelse gedachte wordt in de hand gewerkt, omdat de Toscaanse kolommetjes boven en beneden identiek zijn, iets dat in het classicisme tot nu toe nimmer vertoond was.

europa: rationalisme

In Italië, Zwitserland, Frankrijk, Luxemburg en België heeft zich een hele school gevormd die zich richt op de fundamentele en tijdloze beginselen van de architectuur. Ze wordt aangeduid als het 'rationalisme' omdat de aanhangers ervan menen dat de basistypen waaruit iedere architectuur is opgebouwd, zijn ontstaan uit een logische constructie van voorhanden materiaal. Zoals de Dorische tempel in het oude Griekenland zich heeft ontwikkeld uit een primitieve houtconstructie, zo moeten ook de huidige bouwwerken gedacht worden als veredelingen van natuurlijke en elementaire bouwhandelingen. Verworvenheden van de moderne staal- en betontechniek worden daarbij echter door sommigen wel, door anderen niet toegelaten.

De Italiaan Rossi heeft over de hele wereld steden en gebouwen bestudeerd en zijn verstilde, poëtische beelden hebben ondanks hun abstractie, steeds iets van een herinnering, een 'déjà vu'. Rossi's begraafplaats in Modena en het studentenhuis van zijn landgenoot Grassi zijn de belangrijkste werken, die het rationalisme heeft voortgebracht en die getuigen van een typisch Italiaanse gevoeligheid voor 'het klassieke'. [9]

De gebroeders Rob en Léon Krier uit Luxemburg en de Belg Maurice Culot houden zich bezig met de 'reconstructie van de Europese stad', die door de moderne prestige- en speculatieprojecten wordt bedreigd. Zij gebruiken hun tekeningen van alternatieve projecten om politieke acties te ondersteunen, die gericht zijn tegen cityvorming. Hun ideale stad bestaat uit een netwerk van straten en pleinen, omzoomd door arcaden, terrassen en gebouwen die niet hoger zijn dan de bomen. Ook bij hen is het klassieke meer een universele waarde dan een recept. [11]



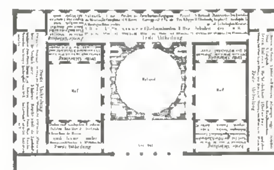
11

Een geval apart is het werk van de uit Barcelona afkomstige Ricardo Bofill. In twee van de nieuwe steden die rond Parijs worden gebouwd verrijzen gigantische wooncomplexen van hem en zijn bureau Taller de Arquitectura. [8] Hij past klassieke ordes toe op een schaal waarvoor zelfs Speer zou zijn teruggeschrokken. Bofill wil de Fransen, die ook op de steriele massawoningbouw van de jaren zestig zijn uitgekeken, huisvesten in paleizen, met dezelfde allure als die welke koning Lodewijk XIV voor zichzelf gepast achtte toen hij zijn onderkomen in Versailles liet bouwen. Vreemd genoeg kunnen dit soort megalomane projecten alleen gerealiseerd worden in een land waar het bestuur als vanouds sterk gecentraliseerd is.

De onbetwiste meester van de Europese architecten is de Engelsman James Stirling. In de jaren zestig verwierf hij al een reputatie met zijn gebouwen die binnen de moderne traditie bleven, maar de regels van de avantgardisten overtraden. In die zin is hij te vergelijken met de maniëristen van het 16de eeuwse Italië. Tegenwoordig heeft Stirling het 19de eeuwse neo-classicisme ontdekt, vooral dat van de Duitser Schinkel. [*13, 33*] In Duitsland bouwt hij nu de nieuwe behuizing voor de Staatsgalerie in Stuttgart en ook voor de Londense Tate Gallery heeft hij een uitbreiding ontworpen. [*12*] Het Duitse museum pakt de traditie van de 19de eeuwse museumgebouwen van Schinkel weer op: een rechthoekig gebouw van expositiezalen met als centrum een Pantheon-achtige zaal voor beeldhouwwerk. Stirling laat hiervan de koepel weg en integreert de ronde tuin in een voetgangersroute door het gebouw heen, zodat deze meer bij de stad dan bij het museum hoort. In de Tate speelt hij met een 'negatief tempelfront' dat als een gat in de muur is uitgespaard. Natuursteenbanden vervullen dezelfde ordenende functie als kolommen en balken in het 19de eeuwse hoofdgebouw

Het classicisme van Stirling is een bescheiden gebruik van zorgvuldig gekozen middelen, waardoor een gebouw net die hoeveelheid monumentaliteit en waardigheid meekrijgt die het nodig heeft. Vooral bij musea is dat in de ogen van Stirling geoorloofd. Anders dan feodale paleizen, regeringsburchten of kerken zijn musea de echte heilige plaatsen van de huidige westerse democratieën. Ze vertegenwoordigen geen macht, maar belichamen een veelkleurig, cultureel verleden, dat we allemaal gemeen hebben. Voor Stirling is dat een van de weinige waarden, die respect afdwingen, zeker wanneer hij als architect dat pluriforme en collectieve verleden moet huisvesten en zo voor iedereen in de stad zichtbaar moet maken. □

12 JAMES STIRLING, MICHAEL WILFORD & ASS., uitbreiding Tate Gallery, Londen, 1980, maquette. *Boven de ingang van de Clore Gallery, bedoeld als huisvesting van de Turnerverzameling, is een klassieke tempelfront in de muur uitgespaard.*



13 K.F. SCHINKEL, Altes Museum, Berlijn, 1823-30.

DE GESCHIEDENIS ALS VRIEND

EEN INTERVIEW DOOR JANNY RODERMOND, MET JO COENEN

De Eindhovense architect Jo Coenen trok in vakkringen de aandacht met zijn prijsvraagontwerpen voor o.a. het Weena in Rotterdam en het gebouw voor de Tweede Kamer in Den Haag. Hij maakte duidelijk, dat hij andere wegen zoekt dan het Nieuwe Bouwen. Jo Coenen over het omgaan met de geschiedenis, over emotie en spiritualiteit in de architectuur van vandaag.



14

JANNY RODERMOND
redactrice van het tijdschrift 'De Architekt'

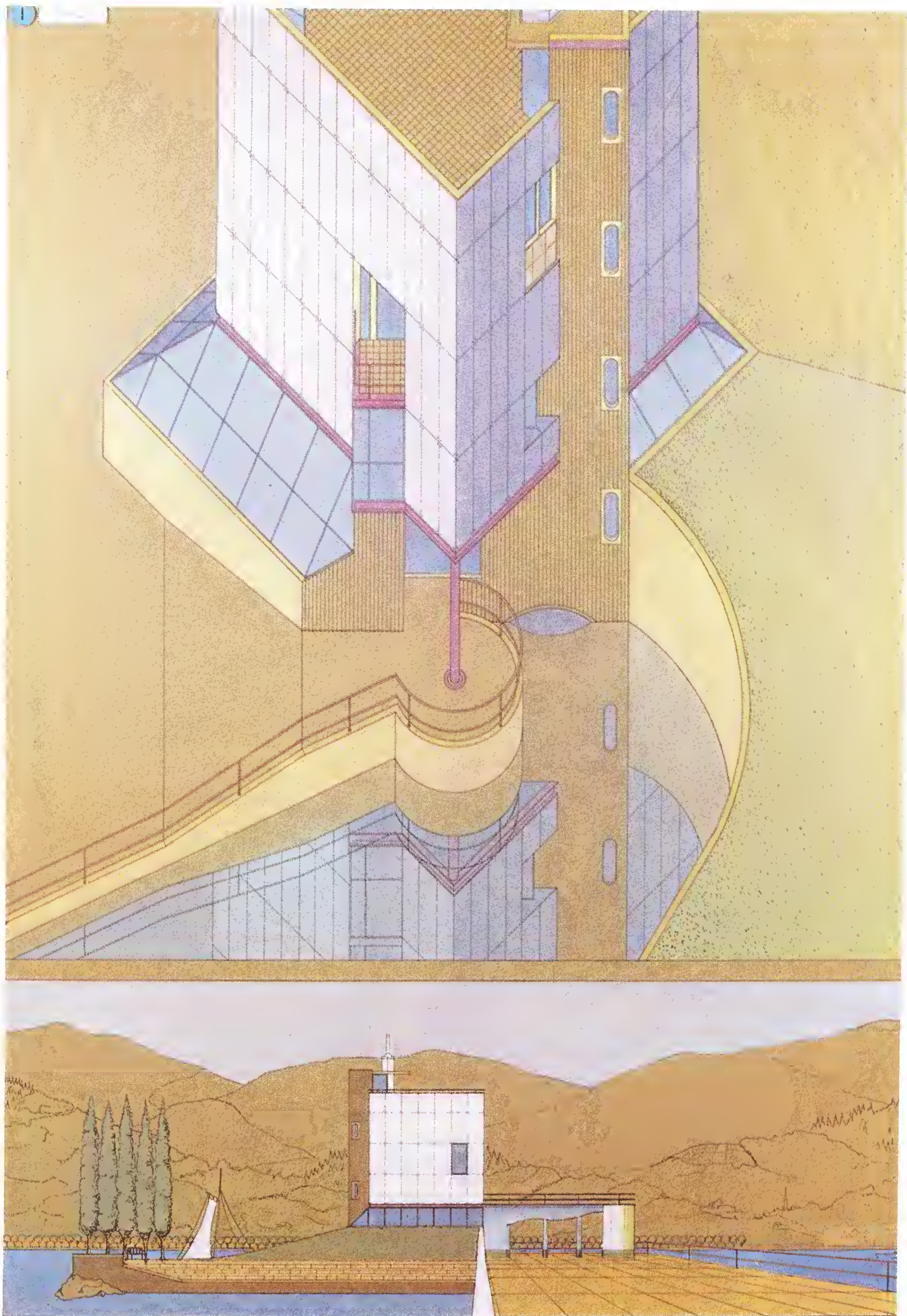
14 JO COENEN, Weena, Rotterdam, 1977, prijsvraag ontwerp.

Het blijkt al snel dat Jo Coenen enigszins wantrouwend staat tegenover de suggestie dat hij momenteel de enige Nederlandse architect is die iets kan vertellen over de betekenis van het classicisme voor de hedendaagse bouwpraktijk. Volgens hem moeten er veel meer architecten zijn, vooral onder de oudere generatie die over dit onderwerp nagedacht hebben. Toch hoor je er weinig over spreken, want het classicisme schijnt nog steeds taboe te zijn, wellicht omdat de invloed van het Nieuwe Bouwen in Nederland nog steeds bepalend is. In dit gesprek probeert Jo Coenen zijn positie te bepalen ten opzichte van het classicisme, maar vooral ten opzichte van de architectuur geschiedenis.

Jo Coenen, je wordt door enkele architectuurcritici beschouwd als de enige Nederlandse architect die nagedacht heeft over de betekenis van het classicisme in de architectuur. Misschien vertoont je werk zelfs neoclassicistische kenmerken. Ben je het daarmee eens?
Ik heb ooit twee prentjes gemaakt, waardoor men op de gedachte zou kunnen komen, dat ik me met classicisme bezig houd. Dat was het ontwerp voor het Weena, (Rotterdam) uit 1977, waarin je op de achtergrond van een lange straat een boog ziet. [*14*] De tweede aanleiding zou het boogvormige raam van de bakkerij in Nuth kunnen zijn. [*16*] Maar ik denk niet dat ik een neo-classicist ben. Wat Ricardo Bofill nu bijvoorbeeld bij Parijs bouwt, dat zou ik niet kunnen. Hij gebruikt daar letterlijk classicistische stijlelementen en daardoor worden zijn gebouwen copieën. [*8*]

In het ontwerp voor het Weena heb ik wel het thema van de symmetrie weer durven gebruiken, terwijl dat jarenlang verboden was. De gedachte die daaraan ten grondslag lag was dat de dingen spontaan moeten kunnen gebeuren en dat zou niet mogelijk zijn binnen een strenge symmetrie-as. Wat ook uit het ontwerp voor het Weena bleek is de introductie van een zuilengalerij links en rechts van de straat. Die ontstonden in feite onder invloed van een herleefd monumentalisme, zoals dat onder andere in het werk van de gebroeders Krier en in het werk van James Stirling tot uiting kwam. [*11, 12*]

Maar het werk van bij voorbeeld Leon Krier is toch duidelijk neoclassicistisch. Vertoont het Weena-ontwerp dan toch geen neoclassicistische trekjes?
Het gaat niet om boogjes of zuilen of andere stijlfratsen. Het ontwerp voor het Weena is een getekend manifest, dat pleit voor herstel van de samenhang in onze gefragmenteerde steden. Die fragmentatie is ontstaan door het sterk objectgerichte karakter van de architectuur uit de zestiger en zeventiger jaren. Ik ontwierp voor het Weena een gebouwencomplex dat 500 meter lang was. Een object dat door zijn geometrische opzet helderheid en herkenning bood. Maar tevens een object dat aansluit bij de bestaande structuren van de stad op die punten waar van de geometrische opzet afgeweken



15 JO COENEN, 'House for the unknown artist', 1975, studie-ontwerp

wordt. Daarbij heb ik onder andere voortgeborduurd op de helderheid van het secretariaatsgebouw dat Le Corbusier ontwierp voor Chandigarh en het prijsvraag-ontwerp van Luigi Snozzi en Mario Botta voor een administratief centrum in Perugia.

Is de invloed van deze architecten dan in feite groter geweest dan de invloed van het 'historische' classicisme?
Ik ben op zoek gegaan naar de achtergrond van deze ontwerpen en dan kom je terecht in steden waar naar verwezen wordt, zoals Sienna, Florence en Bologna. Het ontwerp voor het Weena is ontstaan in de periode dat ik in Ravenna en Venetië was. Als je die architectuur om je heen ziet is zo'n ontwerp ook niets anders dan transplanteren. Alles is er al. Daarbij gaat het niet om het copiëren van de vormen, maar om het opnieuw creëren van een bepaalde sfeer, zoals je die bij voorbeeld aantreft op de Piazza San Marco in Venetië, in de Tuilerieën van Parijs of in het park van slot Schönbrunn in Wenen.


Jo Coenen (1949)

Maar past de sfeer die je daar aan treft in onze cultuur?
Wat is onze cultuur? De sprong die je in gedachten moet maken is dat onze gebouwde entourage juist vreemd is, uitgehold, nuchter. Die sprong heb ik gemaakt en dat is een noodzaak. Onder invloed van het Nieuwe Bouwen zijn oude stijlen nogal eens opzij gezet en daarmee is veel wat onmisbaar is uit het oog verdwenen. Bij de grondleggers van het Nieuwe Bouwen, bij Le Corbusier en Mies van der Rohe zijn nog heel duidelijk klassieke invloeden waarneembaar. [*29*] We moeten onderscheid maken tussen het bouwen en de architectuur. De echte architecten hielden zich altijd nog bezig met het creëren van een esthetische omgeving. Hun probleem was de dingen mooi te maken. Maar de grote bouwstroom heeft de overhand gekregen. De omgeving waarin we nu leven in de Noordwest-Europese landen is vooral bepaald door de nuchterheid van het denken van de bouwproductie. Daar zit natuurlijk een grote verworvenheid in. Maar het ging fout doordat de nuchterheid tot dogma verklaard werd. Het dogma van de eerlijkheid van materialen en constructie. Dat wil zeggen, dat je wanneer je niet meer nodig hebt dan glas, staal en beton om een gebouw te maken, dan moet je dat laten zien. Maar ik heb dat zelf nooit zo ervaren. Kijk maar eens naar het dagelijks leven. Ik kan best eten van plastic borden. Dat is mogelijk en dat is eerlijk, want de techniek is zover dat we dat kunnen. Toch doe ik het niet en ik ben niet de enige. Zo simpel kan de vergelijking met de bouw zijn. Het aanvaarden van nuchterheid als dogma gaat tegen mijn menselijke emoties in. Dus ben ik op zoek gegaan naar nieuwe betekenissen.

Je komt dan al gauw terecht in een sfeer van 'vroeger was alles beter' ...
Ze zeggen wel eens dat ik nostalgisch bezig ben. Maar dat kun je ook zeggen van al die architecten, die zich nu laten inspireren door de architectuur van de jaren '20 en '30 om progressief te zijn. Dat is ook nostalgie.

Is het niet vreemd dat telkens weer teruggegrepen wordt naar bepaalde periodes uit de geschiedenis?
Daar kan ik niet zo veel over zeggen. Ik kijk bijvoorbeeld niet alleen naar het neoclassicisme ook al schijnt men dat te denken. Het gaat me ook niet om het copiëren. Ik verwijs slechts om daarmee bepaalde emoties op te roepen. Ik probeer het ontwerp een spirituele lading mee te geven. Dat is belangrijk. Het is de hoofdzaak van het ontwerp. Het gaat niet om architectuur binnen de grenzen van de geaccepteerde stijlen, het gaat om de emoties die de architectuur kan oproepen. Gebouwen spreken dan.

Zeggen ze iedereen het zelfde?
Nee, als ik elementen uit andere gebouwen overneem, omdat ik er een bepaalde betekenis aan toeken, kan dat een verkeerde interpretatie zijn. Dat is het gevaar van de ideeënwereld waarin ik mij beweeg. Maar aan de andere kant is die wereld heel rijk. Waar ik voor moet oppassen is datgene wat ik wil bereiken door overdrijving tot een karikatuur te maken. Maar door heel precies te werken kun je precies de juiste sfeer oproepen.

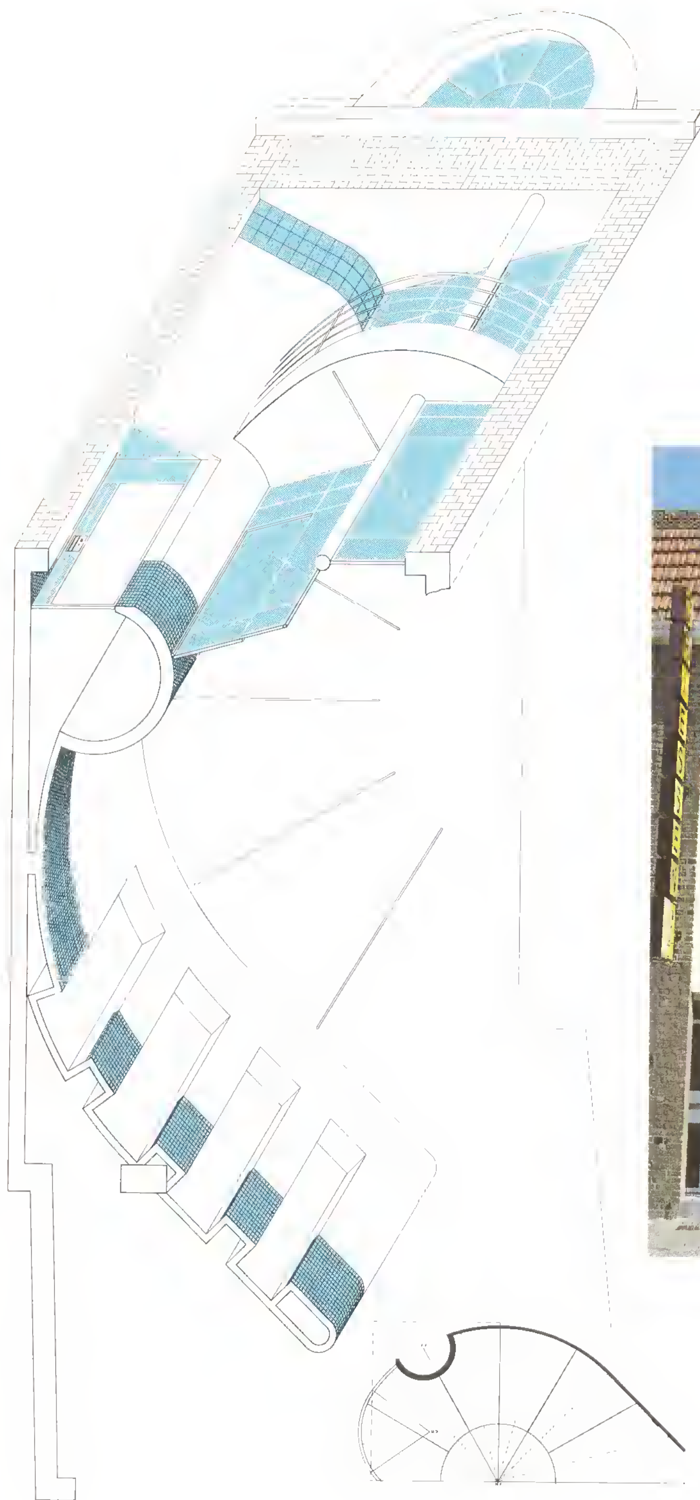
Je zult in mijn werk niet alleen verwijzingen tegen komen naar de negentiende, maar ook naar de twintigste eeuw, naar bijvoorbeeld de 'mijnmonumenten' [*20*] of naar het werk van Le Corbusier. Ik kijk graag naar gebouwen van mensen die zich bezig gehouden hebben met het architectonische vak als ambacht.

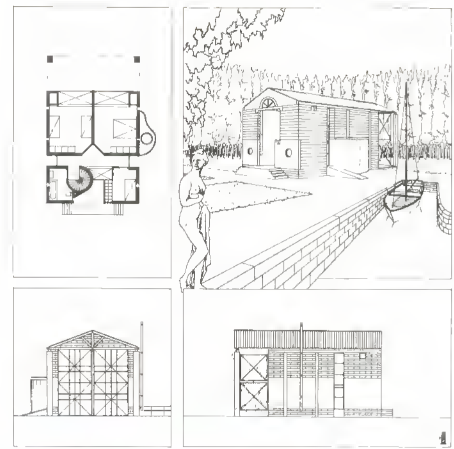
Je gebruikt even als een aantal andere Europese architecten in feite de geschiedenis als een onuitputtelijk reservoir...
Dat kan ik onderstrepen. De behoefte die er in de jaren '70 zo sterk was om zich als een origineel persoon te presenteren is bij mij niet zo groot. Toen ik met mijn architectuurstudie begon leek het alsof er geen regels waren. Alleen het dogma van de eerlijkheid gold. Over de rijkdom van het verleden werd niets verteld. De geschiedenis begon bij 1910. Die rijkdom van de geschiedenis in je op te slaan en er mee te werken; dat is heel aantrekkelijk. Daardoor voel je je des te meer een onderdeel van de geschiedenis.

Rem Koolhaas verwijt zijn collega's wel eens dat ze de geschiedenis van de vijftiger en zestiger jaren over het hoofd zien. Als je de geschiedenis beschouwt als je inspiratiebron, dan horen die decennia, die nog zo kort achter ons liggen daar toch ook bij?
Ja, absoluut, dat ben ik met hem eens.

Maar blijkbaar spreekt die periode minder tot je verbeelding?
Dat is juist. Dan kom ik op het cruciale punt waarom veel architecten nu verwijzen naar de 19de of naar het begin van de 20ste eeuw. Omdat er toen nog een behoefte was om het vakmanschap te laten spreken. Dus eigenlijk is het negeren van de jaren '50 en '60 toch een afwijzen van de maatschappij waarin we terecht gekomen zijn. Het is een kritiek.

Maar is dat niet dualistisch? Als je de geschiedenis gebruikt als reservoir voor je denken en doen, dan hoort daar toch ook een groot engagement met het heden bij? Het heden is de geschiedenis van morgen...
Ja, natuurlijk. Ik ontken ook niet met heden bezig te zijn. Maar ik ben ervan overtuigd dat je, wanneer je zinnige wegen wilt uitstippelen voor morgen, je die niet kunt vinden op de plaats waar het mis gegaan is. Boven op die bakkerij heb ik zo'n boogje gemaakt, dat verwijst naar een nabij gelegen gebouwtje uit de jaren twintig. Het is een speelse grap. Maar het is ook het afwijzen van het consumptieve, het oppervlakkige, dat in de afgelopen periode zo de overhand gekregen heeft. Maar er







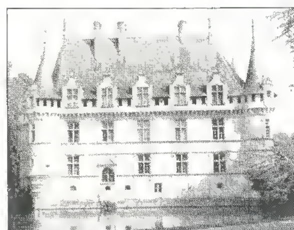
16 *JO COENEN, 'Veneto-schuur', 1982, studie-ontwerp*

17 *JO COENEN, Bakkerij Driessen, Nuth, Limburg, 1981* *axonometrische projectie, foto van de gevel en tekeningen van de straatgevel voor en na verbouwing.*





waren ook in de jaren '50 en '60 uitzonderingen, zoals Aalto, Scharoun en Le Corbusier ook nog. En niet te vergeten Aldo van Eyck.



18 kasteel aan de Loire, 16de eeuw

Dus om je in verband met die boogjes bij het classicisme onder te brengen is nogal oppervlakkig?
Het woord classicisme zou ik met betrekking tot mijn werk liever niet gebruiken. Dan is het woord klassiek aardiger. Maar maak ik 'klassieke meubelen uit Oisterwijk' ? Nee, perse niet. Is mijn werk dan toch conservatief of regressief? Ik denk van niet. Ik probeer *zelf* te kijken of een bepaalde ontwikkeling wel een vooruitgang is, in plaats van me te laten sturen door actuele tendenzen.

Heb je daarvoor bepaalde criteria?
Ja, maar die ben ik voortdurend aan het bijstellen. Dus als je zegt, zijn ze klaar, dan geloof ik dat niet. Ik probeer voortdurend te achterhalen of iets authentiek is.



19 H.P. BERLAGE, Beurs, Amsterdam, 1901

Daarbij speelt je intuïtie een grote rol?
Ja, het is ontzettend glad ijs. Maar ik denk dat het belangrijk is om je los te maken van het dogmatische denken. Ik probeer in mijn werk de betekenis van een plek te definiëren en er een nieuwe betekenis aan toe te voegen. Een eenduidige academische benadering schiet daarbij tekort. Ik zoek naar openingen in het dogmatische denken. En hoe ik dan in die hoek van het classicisme terecht gekomen ben? Misschien omdat ik heb durven wijzen op het mooie van het oude, zonder dat ik daarbij overigens wil vervallen in een ander dogma, namelijk dat van de monumentenzorg.



20 F.P.F. PEUTZ, Raadhuis Heerlen, 1939-1947

Die verwijzing naar de klassieke meubelen was misschien niet zo gek. Ze roepen – nu wellicht ten onrechte – namelijk associaties op met 'vakmanschap is meesterschap'. Weliswaar een versleten reclamekreet, maar misschien spreekt de oorspronkelijke betekenis ervan je wel aan?
Ja, omdat hieruit de arbeidsvreugde zou kunnen spreken. Het plezier van het uitvoeren kom je nog maar zelden tegen en niet voor niets! Die arbeidsvreugde is zowel voor de ontwerpers als voor degenen, die het ontwerp moeten uitvoeren. Vaak blijkt dit ook een voorwaarde te zijn voor de waardering van de gebruiker. Hoe mooi zijn niet de gotische kathedralen of de kastelen aan de Loire. Een om dichter bij huis te blijven Berlages Beurs, Het raadhuis van Peutz in Heerlen en de koepelkerk in Maastricht van Boosten. [*17, 18, 19*] Of ook de fabrieken, die gebouwd zijn aan het begin van deze eeuw.



21 Schacht mijn Emma, Hoensbroek, ca 1920-30

De tweede associatie die ik krijg bij klassieke meubelen is: imitatie. Dat wil zeggen, niet echt. Imiteren ligt heel dicht bij copiëren of bij 'tot voorbeeld nemen'. Benader jij dan toch de werkwijze van de klassieke architecten, die vrijelijk gebruik maakten van historische voorbeelden? Waar ligt precies het verschil?
Er is geen verschil. We moeten kijken naar en leren van onze voorgangers, evenals een bakker het vak leert van zijn leermeester. Maar dit ontslaat ons niet van de plicht om de ogen open te houden voor de actuele problematiek, die vanzelfsprekend anderssoortig is dan de hunne. Elke ontwerpopdracht is uniek en vraagt om een eigen en dus nieuw antwoord. Van letterlijk copiëren kan dan ook geen sprake zijn.

De klassieke architecten werkten bij het vaststellen van maten en verhoudingen vaak met bepaalde wetten. Gebruik jij bijvoorbeeld de gulden snede?
Ik hecht er veel belang aan om in een ontwerp de juiste verhoudingen te achterhalen. Het moet plezierig zijn voor het oog. Dat is klassiek. Misschien gebruik ik regels, zonder dat ik het weet. Verhoudingen, ritme, schaal, licht, structuur, reliëf, materiaal en constructie, hiërarchie, symmetrie en geleding, dat zijn m'n ingrediënten.

Nog een laatste vraag. Je hecht veel waarde aan esthetiek, je vindt het vakmanschap van de architect belangrijk, eigenlijk zouden degenen die je ontwerpen moeten uitvoeren plezier moeten kunnen beleven aan de ambachtelijkheid van hun werk, je hebt een grote interesse voor het verleden als leerschool en voor oude vormen, die je een nieuwe betekenis kunt geven, je hebt een romantische visie op het vak en je wijst originaliteit als noodzaak af. Waarom ben je toch geen classicist?
Het is een vreemde zaak dat je geneigd bent een verdedigende houding aan te nemen wanneer gesproken wordt over het gebruik maken van de geschiedenis, terwijl deze toch een onuitputtelijke bron van zelfcorrectie en relativering kan zijn. De opponent is meestal de mening toegedaan dat het verwijzen naar of gebruik maken van de geschiedenis zou getuigen van een regressief standpunt en tegelijkertijd een noodzakelijke progressie zou uitsluiten of in de weg zou staan. Het zou getuigen in een niet meer geloven in de verworvenheden van de eigen tijd. Mijns inziens gaat dit niet op! Wanneer we tot de ontdekking gekomen zijn dat met name de recente erfenis hol klinkt en nauwelijks nog met betekenis, emotie of spiritualiteit geladen is wordt het vanzelfsprekend, dat wij op zoek gaan naar waardevolle aanknopingspunten. Hopelijk kan zo ons hedendaagse bouwen, dat gestuurd wordt door rationele overwegingen van haalbaarheid en nuchtere efficiëntie verrijkt worden. Daarbij zal de geschiedenis kunnen fungeren als vriend, zeker niet als de gevreesde vader. □

PALEIS OP DE DAM

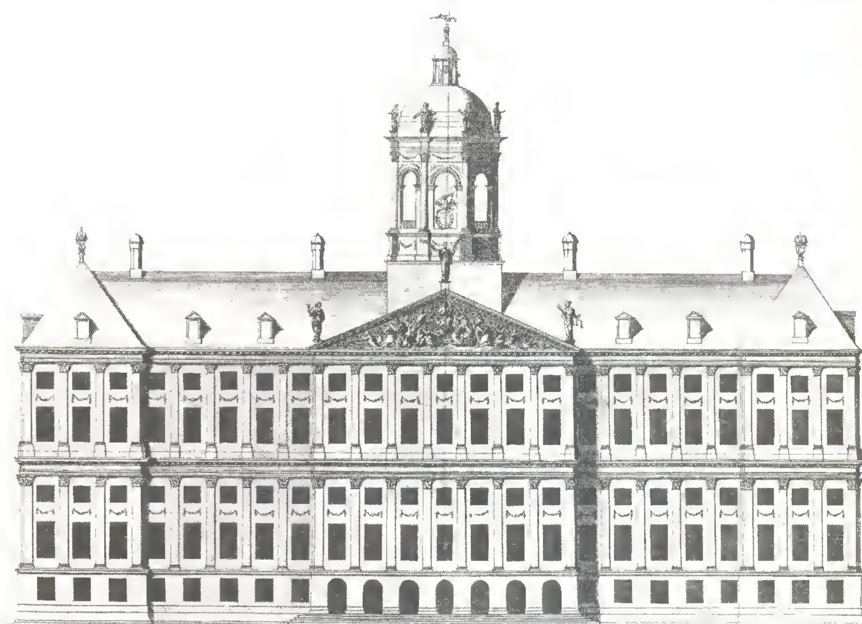
In een bouwstijl die in zijn tijd als het meest waardig en voornaam gold voor een officiëel gebouw, ontwierp Jacob van Campen het Amsterdamse stadhuis, nu paleis. In de 17de eeuw noemde men het het 'achtste wereldwonder'. Nu nog worden architecten door het bouwwerk geïnspireerd.

Een van de fraaiste en bekendste voorbeelden van classicistische architectuur in Nederland is het Paleis op de Dam. Het beeld van dit gebouw is ons zo vertrouwd dat het ons niet eens meer opvalt, wanneer we de Dam oversteken. Het door bouwmeester Jacob van Campen in de zeventiende eeuw als stadhuis ontworpen gebouw is tevens het oudste classicistische gebouw in Nederland.

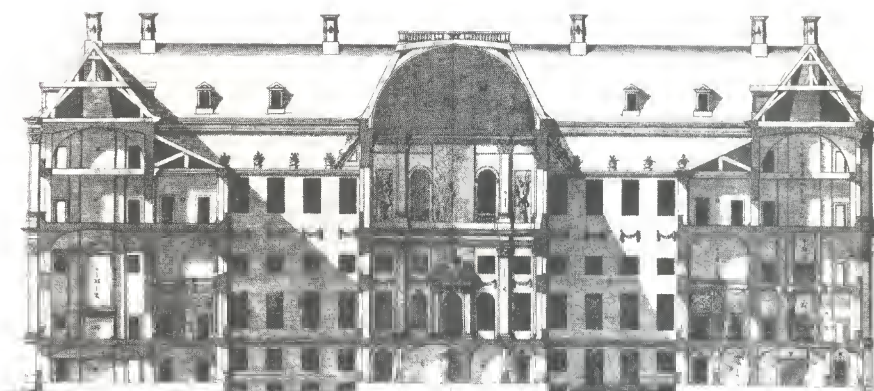
Er is destijds nogal wat geschreven over de bouw van het nieuwe stadhuis, want het was – evenals de Stopera nu – een omstreden kwestie. Voor die tijd was het een vreselijk groot en duur gebouw, waarvoor behalve het oude stadhuis ook nog eens 69 huizen gesloopt moesten worden. In 1625 begon men maar vast met het opkopen van de woningen, ook al werd pas in 1648 de eerste steen van het nieuwe stadhuis gelegd.

Zowel qua stedebouwkundige situering als qua architectuur is het Paleis op de Dam volmaakt classicistisch. Volgens de opvattingen van de Romein Vitruvius, die een grote invloed gehad heeft op de architecten uit de Renaissance, moet het belangrijkste gebouw in het hart van de stad staan. In Amsterdam was dat de Dam, destijds het centrum van het economische leven, de gezagsuitoefening en de ordehandhaving. [*25*] Vondel vergelijkt in zijn ellenlange lofdicht op het stadhuis de Dam met bijvoorbeeld de Piazza San Marco in Venetië of de Campus Martini in Rome. Aan de achterzijde grenst het stadhuis aan de grachtengordel, de aderen die het hart van de stad verbonden met de wereldzeeën (De Nieuwe Zijds Voorburgwal erachter was nog niet gedempt). Dat Vondel door zijn vergelijking met andere grootse pleinen in Italië terecht kwam is niet zo verwonderlijk. Bouwmeester Jacob van Campen was hem in levenden lijve al voorgegaan naar dit land, dat ook nu nog het mekka van de classicistische architectuur is. Hij bestudeerde daar onder andere de bekende villa's van Andrea Palladio. [*35*]

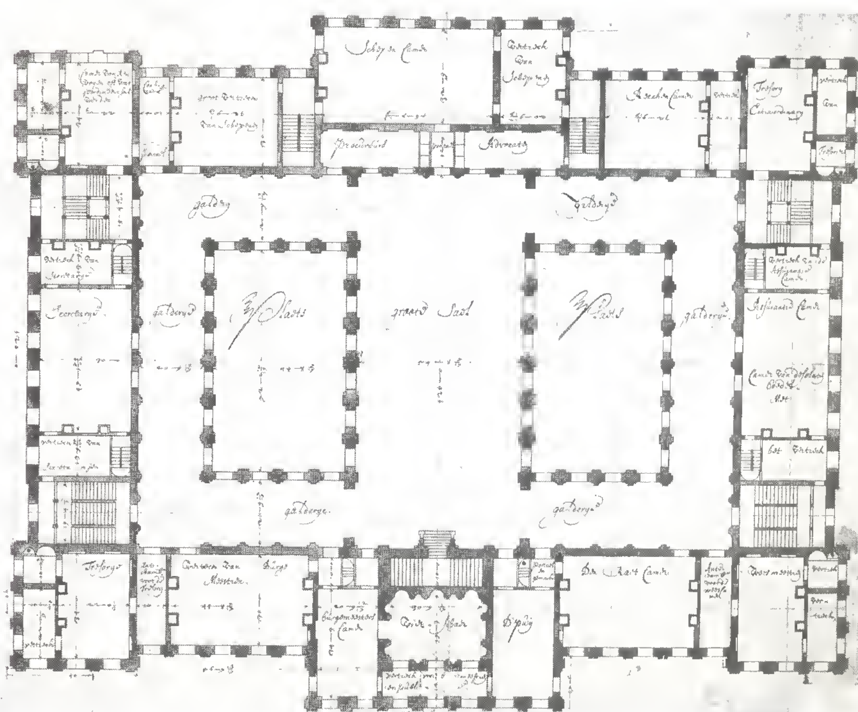
In de Renaissance was het heel gebruikelijk om zich bij het ontwerpen te laten leiden door beroemde classicis-



22



23



24

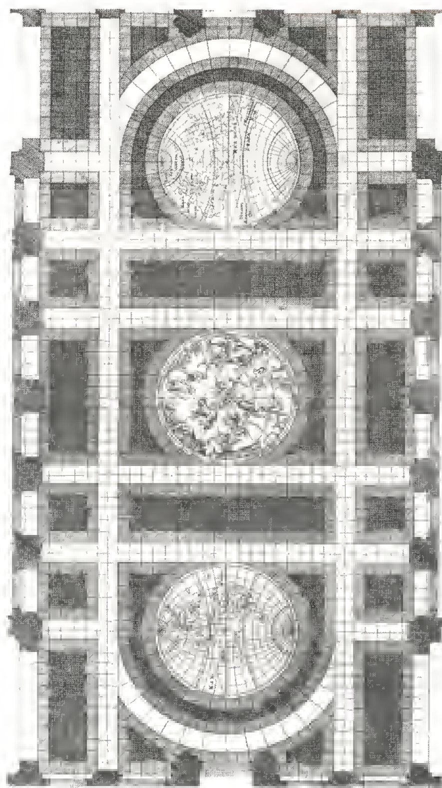
tische voorbeelden. Kenmerkend voor deze bouwkunst is onder andere de symmetrie in de plattegrond, de doorsnede en de gevelindeling. Opvallend voor het Paleis op de Dam is dat het gebouw niet één, maar twee hoven omsluit. Centraal in het hele complex ligt de grote, hoge Burgerzaal, die de twee hoven van elkaar scheidt. Deze zaal, die de belangrijkste representatieve functie omvat, wordt bekroond door een carillon. Evenals bij de Italiaanse villa's liggen de dienstvertrekken op de begane grond en omvat de eerste verdieping, de 'piano nobile', de voornaamste vertrekken. Deze indeling is zowel in de doorsnede als in de gevelindeling af te lezen aan de hoogte van de verdiepingen. Ook zijn in de gevel de twee belangrijkste verdiepingen aangegeven met zuilen.

Het middengedeelte springt aan de zijde van de Dam en aan de achterkant iets naar voren, waar de rijkelijk gebeeldhouwde frontons de entree de plechtigheid van een tempel geven. Het oostelijk fronton geeft Amsterdams vredesheerschappij over de zeeën weer, het westelijk fronton de handelsmaatschappij van de stad over de wereld. Het geheel is niet alleen een lofzang op de Amsterdamse handelsmacht en het stadsbestuur, maar het is tevens in al zijn verhoudingen uitdrukking van de goddelijke harmonie, die in al het goede tot uiting komt: in de proporties van het gebouw, in de gezagsverhoudingen binnen de stad, het beeldhouwwerk van de frontons en in de muziek, die door het carillon ten gehore gebracht wordt.



22, 23** (vorige pagina)* ***JACOB VAN CAMPEN, en JACOB VENNEKOOL, gravures van de gevel en doorsnede van het Paleis op de Dam, vroeger stadhuis, Amsterdam, ca 1661.
24 plattegrond van de eerste verdieping van het paleis, 17de eeuw. Oude *prenten werden door Coenen gebruikt als studiemateriaal bij het ontwerp van twee postzegels*

25 JACOB VAN CAMPEN en JACOB VENNEKOOL, plattegrond van de Burgerzaal in het Paleis op de Dam, 1661. *Deze prent was het uitgangspunt voor Coenens ontwerp van een eerste-dag-stempel (zie afbeelding 27). De wereldkaarten duiden op Amsterdams handelsmacht in de gouden eeuw.*



25

postzegel

Momenteel is het mogelijk om bij het openen van de brievenbus plotseling met het paleis geconfronteerd te worden. In opdracht van de Dienst Esthetische Vormgeving van de PTT heeft Jo Coenen onlangs twee postzegels ontworpen, die dit bijzondere gebouw, door Constantijn Huygens ooit het achtste wereldwonder genoemd, tot onderwerp hebben. [*27*] Hij heeft die opdracht vanuit zijn eigen discipline benaderd. In ieder geval voelde hij zich genoodzaakt om oude tekeningen en afbeeldingen van schilderijen, luchtfoto's en op het gebouw betrekking hebbende literaire teksten te bestuderen. [*22 t/m 25*]

Jo Coenen: "In het ontwerp van deze zegels is gezocht naar een weergave van de meest essentiële kenmerken van het Paleis op de Dam in architectonisch èn stedebouwkundig opzicht. De ene zegel toont het wegenverloop en de twee belangrijkste bouwkundige elementen, zoals deze voor eenieder bekend zijn.

Het is een abstractie van de bestaande toestand in vogelvluchtperspectief: de stedebouwkundige structuur wordt duidelijk gemaakt middels vlakken die de wegen en het plein vóór het Paleis begrenzen. Door middel van de detaillering van Paleis en Monument wordt de bestaande relatie tussen stad, gebouw en Bevrijdingsmonument verscherpt weergegeven. Op de andere zegel wordt het gebouw in zijn architectonische



26

karakteristieken ontleed. De vormgevende principes uit de Renaissance welke architect Jacob van Campen hier toegepast heeft zijn terug te vinden in de opbouw van de gevels, plattegrond en doorsnede. Hiervoor spreken de indrukwekkend grote zaal, centraal in het gebouw, de tweehovenstructuur en de horizontale opbouw van de façade met zijn basement, pilasters en frontispice.

Dit jaar, precies honderd jaar geleden, noemde Busken Huet het Paleis op de Dam 'dien zwaarmoedigen dobbelsteen met de vele oogen' en 'een naar de boorden van het Y overgeplant palazzo Farnese, palazzo Borghese of palazzo Strozzi'. Hij vergat echter allerminst te vermelden hoe Vondel in zijn onstuimig lofdicht geschreven bij de Inwyding in 1655 'het uit Schotland aangevoerde marmer, de uit Bentheim en uit Bremen afkomstige blokken, de heipalen uit Noorwegen,' levende wezens deed worden: 'andere Atlassen, andere Elementen, andere Planeten'.

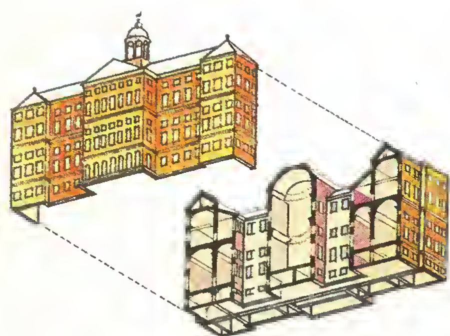
Als architect treft mij hoe die 'dobbelsteen met zijn vele oogen' nog steeds jong en oud aantrekt: hoe daar samen met het door architect J.J.P. Oud ontworpen Monument het hart van Holland klopt. De Renaissance architectuur en haar opvatting over de ideale verhouding van het menselijk lichaam – uitdrukking van het Goddelijk principe van harmonie – wordt door ons opnieuw gewaardeerd.

Van Campens palazzo aan het Y getuigde van 'Holland op z'n wijdst'. □

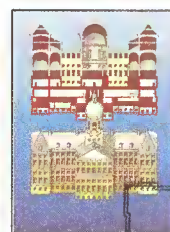
Janny Rodermond, Jo Coenen

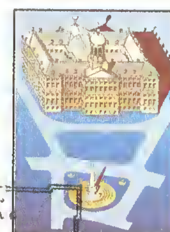
26 JACOB VAN CAMPEN, Paleis op de Dam, Amsterdam, 1648-55 *Dit vroegere stadhuis is het beste voorbeeld van het 17de eeuws Hollands Classicisme. De plattegrond is geheel symmetrisch opgebouwd rond twee hoven met de Burgerzaal in het midden. Het gebouw staat vrij op het plein in het hart van de stad, grenzend aan de grachtengordel, die de verbinding vormde met de wereldzeeën. De symmetrie en centrale ligging kwamen overeen met de klassieke regels.*

27 Eerste-dag-envelop gedateerd 5-10-1982 met twee postzegels en een stempel gewijd aan het Paleis op de Dam in Amsterdam. Het ontwerp is van Jo Coenen









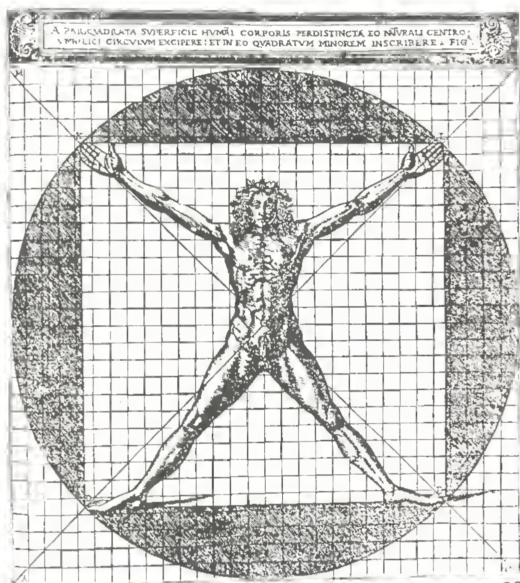
EERSTE DAG VAN UITGIFTE – FIRST DAY OF ISSUE
KONINKLIJK PALEIS OP DE DAM, AMSTERDAM

NR  205

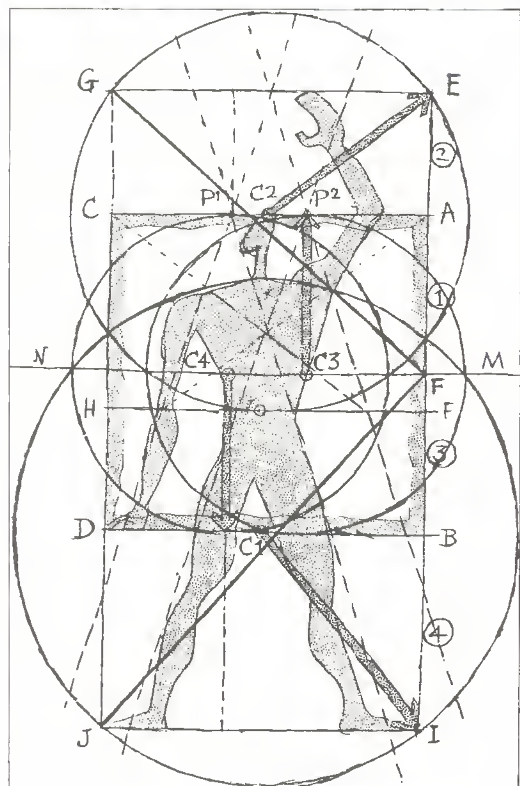
27

HOE KLASSIEK IS HET NIEUWE BOUWEN?

Onder de overkoepelende titel 'Het Nieuwe Bouwen' lopen een vijftal exposities in musea in Amsterdam, Rotterdam, Den Haag en Otterlo. Deze toonaangevende stroming in de architectuur van de 20ste eeuw had gestreefd naar zo groot mogelijke helderheid en overbodige decoratie en achterhaalde klassieke regels welbewust overboord gezet. De functie moest direkt herkenbaar zijn in de vorm van het gebouw. Zo ging het Nieuwe Bouwen de geschiedenis in. Maar konden architecten zomaar voorbijgaan aan een eeuwenlange traditie?



28



29

ROB DETTINGMEIJER
wetenschappelijk medewerker aan het Kunsthistorisch Instituut, Utrecht

Hebben architecten van het Nieuwe Bouwen zich in hun streven de architectuur te willen zuiveren van oude en achterhaalde elementen, zich ooit iets aangetrokken van de verworvenheden van de klassieke bouwkunde?

Om hierop te kunnen ingaan moet eerst vaststaan wat onder het Nieuwe Bouwen wordt verstaan. Over het algemeen wordt dit begrip gebruikt als verzamelnaam voor alle vernieuwende architectuur uit de periode vanaf 1920 tot 1960. Kenmerk is een eenvoudige geometrische vormgeving, gebruik van moderne materialen als glas, ijzer/staal en gewapend beton en het niet toepassen van ornamenten. Deze ruime opvatting werd gehanteerd bij samenstelling van de vijf grote exposities over het Nieuwe Bouwen 1920-1960 dit jaar in de Nederlandse musea.

Tegenover deze ruime opvatting staat een meer formele omschrijving, die alleen de architecten aangesloten bij de C.I.A.M. tot het Nieuwe Bouwen rekent. De 'Congrès Internationaux d'Architecture Moderne' (ofwel de Internationale congressen van het Nieuwe Bouwen) stelden zich ten doel een nieuwe inhoud te geven aan het vak van architect in een volledig nieuw vormgegeven wereld.

Vanaf de Renaissance zijn architecten en architectuur-theoretici op zoek geweest naar de regels van de absolute en universele harmonie, in de veronderstelling dat dit de regels waren, die ten grondslag lagen aan de bouwkunst van de klassieke oudheid. (Dit komt naar voren in Rudolf Wittkowers klassiek geworden studie 'Architectural Principles in the Age of Humanism', 1949). De mens stond in deze gedachtengang zowel letterlijk als figuurlijk centraal. Dit werd theoretisch gefundeerd door de Bijbel. Adam was immers naar het goddelijk model geschapen en aangezien God werd gezien als degene die het totale heelal, de kosmos, omvatte, was de mens wat zijn lichaam betreft een afschaduwing van de verhoudingen van de cosmos, dus een microcosmos.

De enige verhandeling over architectuur die uit de oudheid is overgebleven, is 'de Architectura', geschreven door de architect Vitruvius, die leefde ten tijde van de Romeinse keizer Augustus. Volgens

28 CESARIANO, Vitruviaanse figuur, 16de eeuw. *In de Renaissance meende men de regels voor maten en verhoudingen te kunnen afleiden van die van de mens. Daarbij baseerde men zich op de Romein Vitruvius, die had geschreven, dat een goed geproportioneerde man met de armen en benen uitgestrekt precies paste binnen de meest perfecte geometrische figuren, de cirkel en het vierkant. De mens als centrum van de kosmos, een idee, dat ook door de bijbel werd gesteund, want de mens was immers naar Gods evenbeeld geschapen.*

29 LE CORBUSIER, 'Modulor', ca 1946. *Ook de grote pionier van de 20ste eeuwse bouwkunst bleef de klassieke traditie trouw en leidde de universele regels van maat en proportie af van de gulden snede. Daarbij paste ook hij die toe op de verhoudingen van het menselijk lichaam.*



30 J. DUIKER, sanatorium Zonnestraal, Hilversum, ***1926-28.*** *Dit schoolvoorbeeld van het Nieuwe Bouwen roept met zijn volmaakt symmetrische plattegrond herinneringen op aan klassieke architectuur, hoewel het complex uit moderne materialen is opgetrokken.*

hem zijn de juiste proporties van een bouwwerk te herleiden tot de ideale verhoudingen van het menselijk lichaam. [*28*] Daarbij geeft hij wel aan dat die verhoudingen met behulp van cirkels en vierkanten bepaald kunnen worden, maar niet hoe.

In de loop der tijd zijn er nogal wat commentaren en toelichtingen op Vitruvius, teksten verschenen. In 1452 presenteerde L.B. Alberti zijn theoretisch werk 'Tien boeken over de bouwkunst'. Hoewel vormgegeven als commentaar en gebaseerd op dezelfde indeling als die Vitruvius had aangehouden, gingen Alberti's theorieën veel verder. Hij pretendeerde de eeuwige absolute regels voor de goede bouwkunst op het spoor te zijn. Hij mat de overblijfselen van de Romeinse architectuur en door te reconstrueren en logisch en samenhangend te redeneren. Dit was het begin van een eeuwenlang zoeken naar de regels van de bouwkunst. In de 18de eeuw begon men echter steeds meer te twijfelen aan een rechtstreeks verband tussen harmonische verhoudingen en een goed gebouw. Men bekeek liever de in het spel zijnde oorzaken en gevolgen, hetgeen een nieuwe benadering van de wetenschap betekende. De functionalistische aanpak van de 20ste eeuwse moderne architectuur was er een gevolg van. Voorwaarden voor een goede bouwkunst waren nu niet meer de juiste verhoudingen, maar het pakket van eisen dat te maken had met verantwoorde constructie en het doel, waarvoor het gebouw bestemd was. Toch bleek de meest uitputtende opsomming van practische punten nooit tot één bepaalde vorm te leiden.

moderne materialen

Er speelden bij de vormgeving van de moderne architectuur nog andere factoren mee. In de eerste plaats waren de moderne materialen niet alleen functioneel, maar zij werden ook gebruikt als metaforen van de moderne tijd. Materialen als staal, beton en glas werden tot symbolen van de moderne dynamische wereld evenals vormen die waren afgeleid van moderne machines oceaanschepen, vliegtuigen en industriële gebouwen. In de tweede plaats werd de vormgeving van de moderne architectuur ook bepaald door nauwelijks meer bewust ervaren regels uit de architecten-opleiding, die nog sterk op de studie van de klassieken was gebaseerd, zoals symmetrie, vaste maateenheden (moduul) of verhoudingen tussen de onderdelen (harmonie). Architecten bij wie dit bijvoorbeeld het geval was, zijn J. Duiker en B. Bijvoet. Dat werd hun verweten, met name naar aanleiding van hun winnende prijsvraaginzending voor een ontwerp van de Academie voor Beeldende Kunsten te Amsterdam (1917-'18). Men vond dat het plan te monumentaal was. Dezelfde monumentale principes bepalen echter ook de ontwerpen van typische hoogtepunten van het Nieuwe Bouwen, zoals Duikers Openluchtschool in Amsterdam [*39*] en sanatorium Zonnestraal in Hilversum. [*30*] De monumentaliteit is hier alleen verpakt in vormen en materialen van de moderne architectuur.

Na de Tweede Oorlog toen de klassieke regels niet meer werden onderwezen en het als modern gold om hoogtepunten van voor de oorlog te citeren of te parafraseren, leek de moderne beweging dood te bloeden. Er werd geklaagd over de lelijkheid en onmenselijkheid van de moderne architectuur. De betrokken architecten reageerden.

Le Corbusier, een door iedereen erkende autoriteit en pionier van het Nieuwe Bouwen ging opnieuw op zoek naar het algemeen geldige en menselijke. (De publicatie van deze ideeën vond overigens ongeveer in dezelfde tijd plaats als Wittkower's 'Architectural Principles'). Hij ontwierp de 'Modulor' waarbij hij uitging van een vaste maat (de moduul) en de meest harmonische van alle verhoudingen, 'de gulden snede'. Geheel overeenkomstig de traditie dacht Le Corbusier zijn 'universele regels' ook in de menselijke verhoudingen terug te vinden. [*29*] Hij meende zelfs dat zijn ontwerp-principe aan alle grote kunst in alle tijden ten grondslag lag.

de vijf orden

Niet alleen het zoeken naar de universele harmonie was een product van de Renaissance, maar ook de toepassing van de vijf orden. Vitruvius had er slechts vier genoemd: de drie Griekse orden (Dorisch, Ionisch en Corinthisch) en de allereenvoudigste en 'boerse' Etrus-



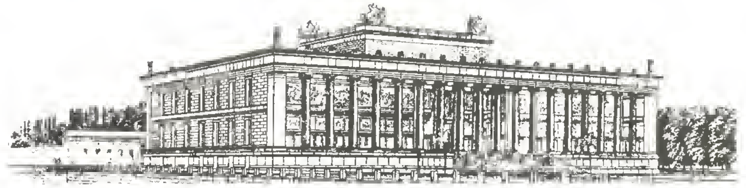
31 J. DUIKER en B. BIJVOET, Prijsvraagontwerp voor de Rijksacademie voor Beeldende Kunsten in Amsterdam, 1917-19. *Gevel met hoofdingang. Jarenlang is de makers verweten, dat dit ontwerp te monumentaal, dus niet eigentijds was.*

kische of Toscaanse orde. Alberti voegde er uit eigen waarneming nog een vijfde aan toe: de composiete orde (een combinatie van Ionische en Corinthisch). Sebastiano Serlio komt de eer toe als eerste de vijf orden in een reeks te hebben getekend (in 1540) en ze te hebben ingepast in een systeem waarop alles ontworpen kon worden. [*p.70*] Ook deze orden werden met de mens in verband gebracht. Zo zou de Dorische Orde het mannelijke, vertegenwoordigen de Ionische het vrouwelijke een de Corintische de jonge maagd. Het lag voor de hand dat deze 'karakters' ook de sfeer van een bouwwerk konden bepalen.

De eerste moderne architecten, de 18de eeuwse neoclassicisten perfectioneerden dit systeem. Het bouwvolume reduceerden ze tot eenvoudige geometrische en stereometrische vormen en ze plaatsten er een scherm voor van één of meer orden. Naarmate er meer opdrachten werden gegeven voor industriële en functionele gebouwen, werd ook hier het scherm van de orden opgetrokken maar nu met de bedoeling dat lelijke functionele te verhullen. In de loop van de 19de en het begin van de 20ste eeuw neigde een grote groep architecten ertoe om het willekeurige gebruik van klassieke orden en ordening te beperken en er verschenen vrij letterlijke elementen van Griekse tempels in de westerse steden. Tegelijkertijd werd door anderen het letterlijke citaat afgewezen en in plaats daarvan ontstond er een nieuw type gebouw dat naar het 'waardigste gebouw' uit de oudheid verwees de tempel.

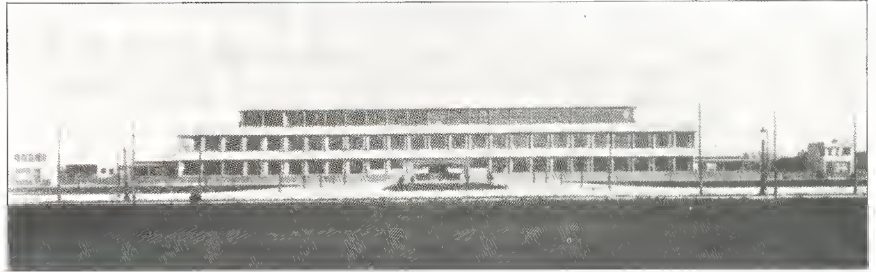
Het bekendste 'moderne' voorbeeld is de AEG-Turbine-hal van Peter Behrens uit 1908. [*37*] Niet alleen de onderlinge verhoudingen zijn klassiek geordend maar de vormgeving als geheel verwijst naar een klassieke tempel. Een ander voorbeeld is van de Franse architect Auguste Perret, die zijn betonconstructies niet langer verstopte achter een decoratieve gevel, hoewel hij ze wel vorm gaf volgens een klassiek compositieschema, compleet met op zuilen en pilasters lijkende verdelingen. [*36*]

Je kunt je afvragen in hoeverre moderne architecten bewust beinvloed zijn door klassieke architecten. Zo heeft Ludwig Mies van der Rohe één van de invloedrijkste moderne architecten, zelf altijd de invloed van Karl Friedrich Schinkel genoemd. Dit zoeken naar voorname rust en harmonie kenmerkt ook een aantal vroege bouwwerken van het Nederlandse Nieuwe Bouwen. Wanneer we bijvoorbeeld Schinkels ontwerp voor het Altes Museum in Berlijn (1824-1828) vergelijken met de MTS in Groningen (1922) van de architecten L.C. van der Vlugt en J.G. Wiebenga, valt duidelijk op, hoe er een overeenkomst bestaat in de manier waarop de bouwmassa is opengemaakt en het totaal in dozen is gestapeld. [*32*,*33*] Een ander typerend voorbeeld is de betonnen villa in Huis ter Heide van architect Robert van 't Hoff (1916). In die tijd was het een doorbraak in modern vormgeven. Toch past het gebouw qua symmetrie, de oplossing van open en gesloten en de articulatie van de bouwmassa (vergelijkbaar met die door middel van



32

pilasters en zuilen), in de traditie van het meest klassieke villatype, dat van de bouwmeester Palladio. [*34, 35*] Deze 16de eeuwse architect geldt als klassiek in meerdere betekenissen. In theorie en praktijk toonde hij aan hoe er met klassieke elementen nieuwe combinaties waren te maken. Met gebruikmaking van de vaste verhoudingsschema's en met vrije, maar wel theoretisch onderbouwde toepassing van de vijf orden, bereikte hij in zijn werk wat men zou kunnen noemen een 'eeuwige schoonheid'.



33



34

32 K.F. SCHINKEL, Altes Museum, Berlijn, 1822-30.

33 J.G. WIEBENGA en L.C. VAN DER VLUGT, MTS, Groningen, 1922-23.

34 ROBERT VAN 'T HOFF, Villa voor A.B. Henny, Huis ter Heide, 1916.

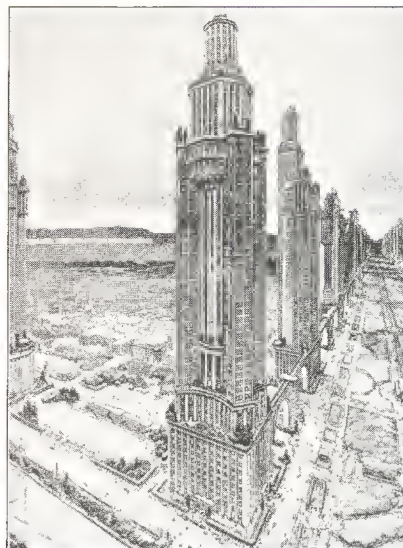


35

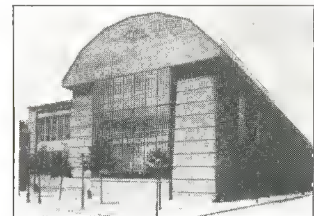
het Nieuwe Bouwen klassiek?

Elementen van klassieke bouwkunst overnemen of afwijzen, dat is de vraag waarmee elke vernieuwende architectuur zich geconfronteerd ziet. Zo ook het Nieuwe Bouwen. In zijn publicatie 'Vers une architecture' (1923) vergeleek Le Corbusier Griekse tempels met moderne automobielen. Volgens hem was het ingenieurs wel en architecten niet gelukt, schoonheid te creëren vanuit de eisen die de eigen tijd stelde. Desondanks geven de hier genoemde voorbeelden aan, dat het eigenlijk niet zozeer gaat om het klassieke in het Nieuwe Bouwen als wel dat er Nieuwe Bouwen-architectuur bestaat, die wellicht klassiek genoemd kan worden. Moesten architecten voor de tweede wereldoorlog nog hun positie bepalen ten opzichte van de klassieken, nu is het Nieuwe Bouwen de norm geworden, die zij overnemen of waartegen zij zich afzetten.

De geschiedenis lijkt deze veronderstelling te bevestigen. Op dit moment wordt er in de monumentenzorg strijd gevoerd voor het behoud van bouwwerken, waarin moderne architecten met minimale middelen, het maximale hebben bereikt. □



36



37

***35 ANDREA PALLADIO, Villa Rotonda, Vicenza, 1550.** Een veel nagevolgd villatype.*

***36 A. PERRET, Ontwerp voor torenflats in Parijs, 1922.** Betonconstructies worden niet langer verstopt achter een decoratieve gevel, maar het compositieschema heeft nog een klassieke indeling.*

***37 PETER BEHRENS, AEG-turbine-fabriek, Berlijn, 1908-09.** De verhoudingen en de vorm van deze gebruiksarchitectuur verwijst naar de klassieke tempel.*

HERTZBERGER OVER CLASSICISME

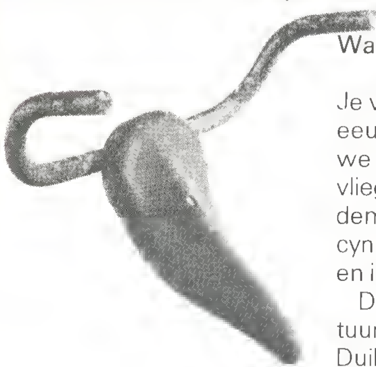
INTERVIEW DOOR LILLY VAN GINNEKEN MET HERMAN HERTZBERGER

Herman Hertzberger behoort tot de vooraanstaande Nederlandse architecten van dit moment. Hij bouwde o.a. het Centraal Beheer in Apeldoorn en het Muziekcentrum Vredenburg in Utrecht. Zijn ideeën over architectuur wortelen in het Nieuwe Bouwen, ook al geeft hij daaraan zijn eigen interpretatie. Zijn mening over de terugkeer naar het classicisme steekt hij niet onder stoelen of banken.



Herman Hertzberger (1932)

38 PICASSO, Stierekop, 1943, Musée Picasso, Parijs.



Het is op dit moment een cliché om te zeggen, ach die moderne functionalistische architectuur is helemaal vastgelopen en het is allemaal niet geworden wat we gedacht hadden. Maar eigenlijk is het alleen maar vastgelopen in de hoofden van die mensen die dachten dat er nu een soort utopia zou komen. Nou dat heb ik nooit gedacht, maar ik vind het een ernstig gevaar dat grote groepen mensen, omdat ze het geloof in die moderne architectuur hebben verloren, nu op het classicisme terugvallen. Ik vind ook wel dat de Bijlmermeer slecht is en ik vind ook wel dat een heleboel woningbouwplannen slecht zijn, maar je mag toch niet vergeten dat er huisvesting voor een zeer groot aantal mensen is gekomen zoals nooit eerder is gebeurd. Al is het dan niet helemáál gelukt, ik weet niet of het helemaal is mislukt. In ieder geval heeft Holland op dit gebied een buitengewone rol gespeeld en speelt die nog steeds. Als er één land is dat zijn vingers af zou moeten houden van wat vandaag postmodern classicisme wordt genoemd dan is dat juist Holland. Ik bedoel niet dat ik het classicisme onzin vind, ik ken heel wat prachtige classicistische gebouwen. Het classicisme is alleen niet de taal waarmee je op dit moment ons '20ste eeuws mechanisme' kunt vormgeven.

Ik riskeer het voor padvinder te worden versleten, maar ik heb het gevoel dat ik nu moet wijzen op wat voor fantastische dingen er in de 20ste eeuw zijn gebeurd. Dat mag niet weggegooid worden. Die invasie van pastiche-classicisme is dan ook ernstig genoeg om er een paar woorden aan vuil te maken.

Wat houdt dat '20ste eeuwse mechanisme' in?

Je vraagt dan eigenlijk: wat is de 20ste eeuw. Dat is de eeuw waarin de psycho-analyse is uitgevonden, waarin we de primitieve culturen hebben ontdekt, hebben leren vliegen en er een ongelooflijke stap is gezet in wat we democratisering noemen, zodat, al wordt daar nogal cynisch over gedaan, een redelijker verdeling van dingen en ideëen onder de mensen is bereikt.

Dat '20ste eeuwse mechanisme' is ook in de architectuur tot uitdrukking gebracht en wel door mensen als Duiker, Rietveld, Le Corbusier en vele anderen. In ons land heeft Duiker met name onze overwinning op de zwaartekracht vormgegeven met zijn overstekken in beton. Dat was in de hele wereldgeschiedenis nog nooit gedaan.

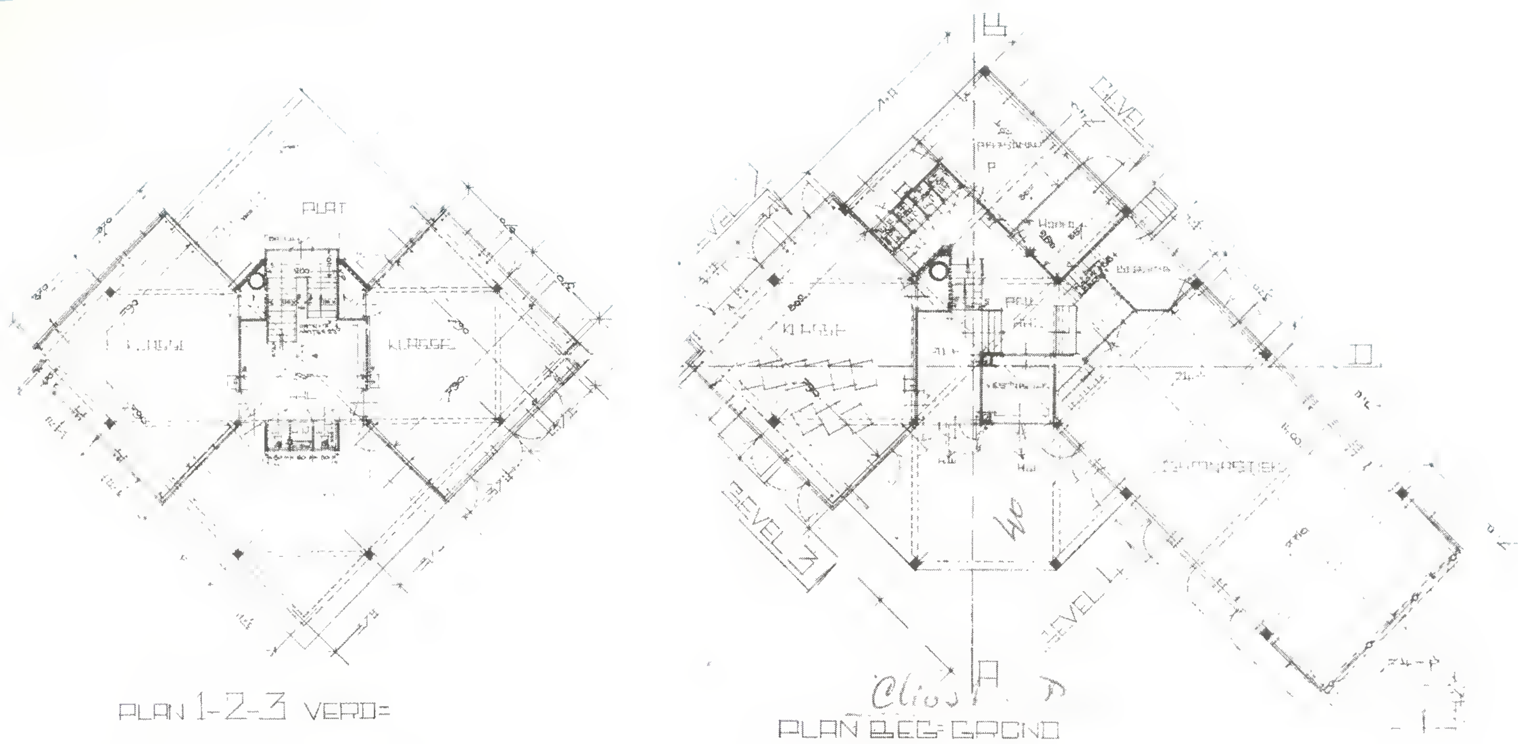
Een gebouw van Duiker met zijn overstekken heeft een hele andere ademhaling. Gebouwen stonden altijd in rust op hun poten, Duikers gebouwen staan ook in rust op hun poten, alleen op een andere manier, niet als een olifant maar als een vogel. [*39*] En dat was nog nooit geprobeerd. Duiker heeft vogels gemaakt en dat kon hij omdat hij de betontechniek beheerste, iets waar iedereen nu ook op foetert. Als het beton is, is het verkeerd. Nou geef ik wel toe dat architecten daar buitengewoon slordig en viezig mee omgaan, maar als we het over Duiker hebben, dan hebben we het over ranke, ijle, lichte gebouwen, die licht, zowel licht als licht zijn. Dat is het meest pure 20ste eeuwse wat er is.

De overwinning op de zwaartekracht heeft ook een overdrachtelijke betekenis, namelijk de overwinning op de hiërarchie. Dat betekent dat je gelijkwaardigheid van mensen en niet het gewicht van gewichtige mensen ten opzichte van minder gewichtige mensen, in de gaten krijgt.

Wat óók iets van deze eeuw is, is de mogelijkheid die is ontstaan om glas om de hoek door te voeren. Dat komt ook in de hele wereldgeschiedenis niet voor. Zoals Duiker dit formuleerde betekende het, dat voor het eerst een wijder blikveld met glas in ruimtelijke organisatie werd uitgedrukt en zo de tegenstelling openheid en beslotenheid werd opgelost.

Ook de kubisten hebben onze kijk op de wereld veranderd. Toen Picasso de achtergrond van zijn model en het model zelf ten opzichte van elkaar zo schilderde, dat er een even grote relatie ontstond tussen de schouder van het model en het zichtbare deel van de stoel op de achtergrond als tussen die schouder en het hoofd van het model, liet hij in kleur en vorm zien dat er andere relaties mogelijk waren. Betekenissen werden doorbroken en er ontstond een volledig ander wereldbeeld.

Het mooiste wat Picasso in dit verband heeft gedaan, is, dat hij twee onderdelen van een fiets, een zadel en een stuur, die beide dus onherroepelijk verwijzen naar fiets, hokuspokus in een stierekop veranderde. [*38*] Picasso keek in arche-vormen. Hij kon zien dat een fietsstuur en een gewei in het onbewuste dezelfde vorm hebben. Werkelijk voedsel voor een 20ste eeuwse



39 J. DUIKER, Openlucht-school, Amsterdam, 1930 exterieur en plattegronden van begane grond en verdiepingen.

architect zou natuurlijk moeten zijn: proberen vormen te maken waarin al die dingen zitten waarvan je denkt, dat heb ik al eens eerder gezien, zonder dat dat letterlijk zo is.

Met deze voorbeelden heb ik slechts een per cent, een pro mille van het antwoord gegeven op de vraag, wat ik onder '20ste eeuws mechanisme' versta. En daar heeft het classicisme allemaal nog nooit van gehoord.

Wat is er zo verkeerd aan het classicisme?

Ik vind het een formele taal die geen uitdrukking geeft aan wat ons bezighoudt. Het is op dit moment geen adequaat vervoermiddel, het is alsof paard en wagen worden gebruikt in plaats van de auto. Dit is daarom wellicht een aardige vergelijking omdat het natuurlijk helemaal niet zo duidelijk is dat een auto beter is. Een auto geeft een heleboel stank en lawaai en is eigenlijk een collectieve ramp. Op zichzelf heb ik best waardering voor iemand die paard en wagen in ere herstelt en schillen gaat ophalen, zoals ik uit mijn jeugd herinner. Toch zou ik me er liever druk over willen maken de auto schoner te laten functioneren, geluidlozer, zuiniger en zinniger.

Ik zeg niet dat er geen mooi classicisme is, maar er worden op het ogenblik krankzinnige huizen en gebouwen neergezet met vormcitaten uit de classicistische architectuur. Gewoon onzin. Nou ja, het zal de wereldgeschiedenis niet erg aantasten maar toch worden de studenten er wel door geïmponeerd. Vooral ook omdat ze het echte vak verschrikkelijk moeilijk vinden en deze opstapeling van suikerwerk gemakkelijker is. Je bent de held, je krijgt een punt meer of je bent de kampioen als je weer een truc uitvindt, waardoor je zogenaamd die oude vormen, zoals dat heet, nieuw leven weet in te blazen.

Wat ik ook funest vind aan het classicisme is de hiërarchie. Classicisme heeft altijd met macht te maken. Soms met macht van het proletariaat en ook wel met macht van de filantroop. Stanislas in Nancy bijvoorbeeld heeft een bibliotheek en nog heel wat meer fantastische gebouwen bestemd voor iedereen, neergezet. [*41*] Toch: classicisme eindigt altijd met geweren. Wie die geweren dan in hun handen hebben, de arbeiders of de heersers, doet er weinig toe. De verwijzing van het classicisme naar het fascisme is dan ook niet zonder reden. Het Hitler-classicisme bijvoorbeeld te publiceren, vind ik een vorm van pornografie. Het is een schandalige manier van doen om steeds weer met die smerige platen te komen en het getuigt alleen maar van een gebrek aan kennis over de ware aard ervan.

Ook in de ruimtelijke organisatie van klassieke gebouwen is voortdurend het hiërarchisch denken aanwezig. Let maar eens op de afmetingen van de ramen op de verschillende verdiepingen. In de kelder waar het keukenpersoneel werkte, zaten kleine ramen. Op de beletage waar de grote representatieve ontvangsten plaatsvonden, zie je grote ramen en op de zolder waar de dienstbodes sliepen, tref je weer kleine raampjes aan.

Wanneer je nu die classicistische vormen over gaat nemen, loop je het gevaar, mèt die Romeinse zuilen en kapitelen, ook de verkeerde verhoudingen in de zin van kleine raampjes boven en grote ramen beneden, binnen te halen. Je neemt het risico dat je verkeerde ingangen plaatst, zoals hoofd- en bij-ingangen terwijl het niet meer in ons '20ste eeuws mechanisme' past, dat alleen speciale personen de hoofdingang mogen binnenkomen.



40 J.V. LOUIS, Palais Royal, Parijs, ca 1780, verbouwd paleis met winkelgalerijen en huurflats rond een park.



41 E. HÉRÉ, Place Stanislas, Nancy, 1752-60. *Centraal plein met stadhuis en triomfboog.*

Maar het classicisme heeft toch eigenlijk een essentiële structuur die practisch tijdloos is?

Je hoeft bij het classicisme inderdaad niet alleen aan die autocratische gebouwen te denken. Afgezien van het Place Stanislas, vind ik ook het Palais Royal in Parijs een van de prachtigste classicistische voorbeelden. [*40*] Dat gebouw wordt echt bewoond. Bovenin zijn er wel kleinere ramen maar die hebben, en dat vind ik zo geweldig, een prachtig balcon gekregen. Dus dat is nog wat, begrijp je. Als je het intelligent doet, dan mag het van mij. En dan die grote Galleria Vittorio Emmanuele in Milaan, in feite ook allemaal klassieke vormen. Het is een fantastische openbare ruimte die je in twee richtingen kan doorkruisen. Dat is echt het centrum van de stad. Daar ben ik dus duidelijk niet tegen. Blijkbaar kun je als knap architect met het classicistische vocabulaire toch een eind komen, maar ik zelf zou wel het pistool op mijn borst moeten hebben om op basis van het echte klassieke vocabulaire te gaan bouwen.

Bij mijn werk heeft men soms ook wel bepaalde klassieke associaties en dat vind ik eigenlijk wel leuk: verwijzigingen naar kapitelen en kolommen, terwijl ze niet zo letterlijk zijn bedoeld. Bij het Muziekcentrum Vredenburg in Utrecht bijvoorbeeld is het op zichzelf misschien wel classicistisch om een kolom te gebruiken als mechanisme om een hoek te vormen, maar ik had met die kolommen ook andere bedoelingen bijvoorbeeld in verband met de lichttoetreding. [*43*] Al naar gelang de lichtopening die nodig was, heb ik de aansluiting van de pui op de kolom gevariëerd. Ook voor de structuur van het gebouw waren die kolommen van belang. Aan de buitenkant is het gebouw principieel zeer ingewikkeld van vorm. Door steeds dezelfde elementen te gebruiken heb ik geprobeerd om die complexiteit te ordenen. Als je Duikers Openluchtschool in de Cliostraat in Amsterdam ziet, dan blijkt dat de zuilen op de meest onklassieke manier zijn toegepast. [*39*] Bij de klassieken zouden de zuilen op de hoeken hebben gestaan, maar Duiker heeft ze zo gezet dat er een hele andere, lichtere ademhaling, is ontstaan. Tussen die zuilen onder het overstek van het onderste balkon kom je eigenlijk al binnen. De ingangsdeur is dan tot je verbazing asymmetrisch geplaatst. Op het moment dat je het gebouw binnen bent, is links een klaslokaal en rechts de gymnastiekzaal. Het schoolgebouw is namelijk mooi symmetrisch opgebouwd, maar het gymnastieklokaal zit er asymmetrisch aan. Bij een dergelijke inwendige organisatie is de asymmetrische plaatsing van de deur, functioneel. Duiker was dus niet tegen symmetrie, alleen wist hij ze op het juiste moment los te laten.

Nu weet ik, dat de goede classicisten dat ook konden. Neem nou het Slot Klein Glienicke in Berlijn van Schinkel [*42*], wat voor mij wel een voorbeeld was. Hij leert je, wanneer er sprake is van twee gebouwen in relatie tot elkaar, dat er in de symmetrie van beide gebouwen verschuivingen nodig zijn, om ze samen binnen het systeem van harmonie te halen. Dat lijkt bijna op kubisme, die relatie van de schouder tot de stoel. Eigenlijk zit je dus altijd mis, als je gaat beweren dat iets categorisch fout is. Classicisme kan dus in principe wel, maar laten we ons toch vooral ervan bewust zijn wát we ervan kunnen gebruiken om onze ruimtelijke problemen op te lossen. □



42



43a



43b

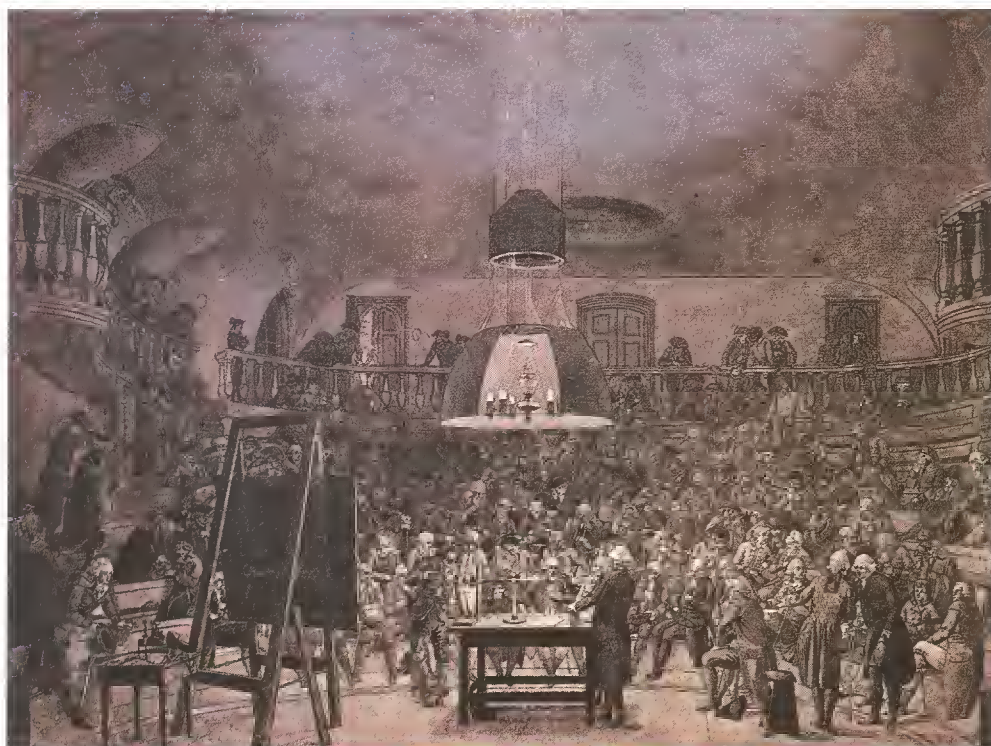
42 K.F. SCHINKEL, Slot Klein Glienicke, Berlijn, 1826. Voor Hertzberger een voorbeeld, hoe in de symmetrie van twee gebouwen ten opzichte van elkaar verschuivingen kunnen worden aangebracht terwille van het geheel.

43 HERMAN HERTZBERGER, Muziekcentrum Vredenburg, Utrecht, 1968-79, exterieur (a) en detail van de gevel met zuiltjes. (b) Associaties met klassieke zuilen en kapitelen, maar niet letterlijk zo bedoeld.

FELIX MERITIS


44

'Felix Meritis', ooit behuizing van een geleerd genootschap, heeft een roemruchte geschiedenis. In de jaren vijftig werden hier geregeld de ruiten ingegooid, omdat de CPN er zijn hoofdkwartier had. Sinds de jaren zestig kan men er film en theater zien. En het gebouw zelf heeft een eigen plaats in de architectuurhistorie.


45

44 J. KUYPER, Ontwerp voor een titelblad met het embleem van Felix Meritis, Gemeente Archief, Amsterdam

45 J. KUYPER, Zaal der fysica, Gemeente Archief Amsterdam. *Bij een grote lamp deed men natuurkundige proeven.*

46 CHR. ANDRIESSEN, Het observatorium op het dak ca 1809, Gemeente Archief, Amsterdam. *Ook sterrenkunde was een onderdeel van het veelomvattende programma*

47 Felix Meritis *aan de Keizersgracht in Amsterdam, nu in gebruik als Shaffy-theater.*


46

MICHIEL JONKER
conservator bij het Amsterdams Historisch Museum

Tussen de huizen aan de Keizersgracht, Amsterdam, valt de gevel van nummer 324 'Felix Meritis', nu behuizing van het Shaffy-theater, sterk op. Geen bescheiden decoraties, maar monumentale halfzuilen en een groots fronton sieren de façade. [47] Het zijn vormen met een lange traditie, die oorspronkelijk afkomstig zijn van de architectuur van Griekenland en Rome. Al in de 15de eeuw werd in heel Europa, te beginnen met Italië, in toenemende mate gebruik gemaakt van de vormen die in verhandelingen over deze klassieke architectuur, bijvoorbeeld die van Palladio en Scamozzi, waren vastgelegd. In Amsterdam gebeurde dat sinds de 16de eeuw; aanvankelijk in de vorm van kleine decoraties, zoals kapitelen en pilasters, maar vanaf de 17de eeuw streeft men er naar ook de klassieke verhoudingen in de architectuur te hanteren. Dan worden niet alleen hier en daar de afzonderlijke elementen toegepast maar worden deze elementen in een samenhang geplaatst, zoals die aan de bovengenoemde architectuurverhandelingen werd ontleend.



47

Een hoogtepunt van dit classicisme is zonder meer het Stadhuis op de Dam, waar men een vrijstaand, dus van vier zijden te zien, gebouw kon neerzetten; maar vrijwel alle overige nieuwbouw uit de 17de en 18de eeuw in Amsterdam, aan de grachten en de dwarsstraten, bestaat uit rijtjeshuizen, waarvan voor de buitenwereld alleen de voorgevel te zien is: de achtergevel is onzichtbaar en zijgevels bestaan slechts als gemeenschappelijke muren.

'Felix Meritis' wijkt in dit opzicht vrijwel niet af van deze traditionele Amsterdamse architectuur. Toch was het voor de Amsterdammer van 1790 niet alleen een nieuw gebouw in de zin van 'net af'. Zulke grote halfzuilen en zo'n enorm fronton waren in Amsterdam toentertijd nog nooit vertoond – de gevel als geheel onderscheidt zich van die van een 'normaal' grachtenhuis door zijn forse schaal en krachtige proporties. Dat komt overeen met de ideeën van die tijd. Architectuur mag zich nadrukkelijker manifesteren, als dat maar op een juiste manier gebeurt. En 'juist' betekent dan: een goede toepassing van klassieke stijlelementen. Het is opvallend, hoe de schaal van de klassieke vormen sinds het Stadhuis op de Dam is veranderd. Maar inmiddels was de kennis van de architectuur uit de oudheid groter. Steeds meer mensen reisden zelf naar Italië en Griekenland en kenden de antieken nu uit eigen aanschouwing. Het bleek dat de schaal van de gebouwen veel groter was dan zij zich uit de afbeeldingen in theoretische verhandelingen hadden voorgesteld. Ook de indrukwekkende prenten van Piranesi zorgden voor de verbreiding van een groots beeld van de oudheid.



48 R. VINCKELES en D. VRIJDAG, De tekenzaal van Felix Meritis, 1801, Gemeente Archief, Amsterdam. Een van de terreinen die het genootschap bestreek was de tekenkunde. Leden tekenden er naar gipsafgietsels van antieke beelden.

verlichte burgerij

'Felix Meritis' betekent: gelukkig door verdiensten. Het gebouw aan de Keizersgracht was bestemd voor een genootschap van die naam in 1777 opgericht door leden van de verlichte burgerij. Dat was niet de bovenlaag van rijke kooplieden en beleggers, waaruit het stedelijk bestuur was samengesteld, maar de redelijk goed opgeleide en niet onbemiddelde groep direct daaronder. Geen revolutionair gezelschap in onze ogen, wel een groep die uitkeek naar verandering en bereid was langs intellectuele weg vooruit te komen. 'Felix Meritis' was een genootschap typisch voor de tijd van de Verlichting, toen men geloofde in het gezonde verstand, de Rede. Empirische onderzoeksmethoden en encyclopedische kennis waren middelen om de vooruitgang te bewerkstelligen. Vandaar ook het uitvoerige programma van het genootschap. 'Felix Meritis' bestreek vijf terreinen: koophandel, natuurwetenschappen, tekenkunde, muziek en letterkunde. In deze 'departementen' werden lezingen gehouden, demonstraties gegeven, prijsvragen uitgeschreven of door de leden zelf het tekenkrijt ter hand genomen. Een collectie gipsen afgietsels van antieke beelden werd aangelegd, evenals verzamelingen van natuurkundige instrumenten, schilderijen, prenten, tekeningen en boeken. [*45, 48*]

Aanvankelijk behielp men zich met enkele ruimtes in een bestaand gebouw aan de Leliegracht, maar spoedig wenste men een onderkomen dat naar de eigen behoeftes was ontworpen en uitgevoerd.

architectuurprijsvraag

Het programma van eisen was niet gering, als we het hierboven beschreven pakket activiteiten bekijken. Nodig waren onder meer een gewone hoorzaal, een muziekzaal, een demonstratieruimte om naar model te tekenen, een sterrenkundig observatorium en plaats om de diverse collecties op te slaan. De architect was daarbij aan een ernstige beperking gebonden: het terrein. Het genootschap had een lang en smal perceel aan de Keizersgracht verworven, waarin bovendien nog een knik zat, zodat er niet eens een mooie rechte lengte-as te realiseren zou zijn. Het had een typische ouderwetse grachtenhuis-plattegrond. Aan de architect was de taak daarop een modern gebouw te laten verrijzen.

Wie werd op zo'n gecompliceerde opdracht losgelaten? Men koos voor een toen moderne oplossing: in 1786 werd een prijsvraag uitgeschreven, waaraan binnen- en buitenlandse architecten konden meedoen. Het was de eerste Amsterdamse architectuurprijsvraag en bovendien de enige die tot een werkelijk positief resultaat heeft geleid: niet alleen werd er in 1787 een winnaar aangewezen, maar diens ontwerp [*50*] werd, zij het gewijzigd, bovendien nog uitgevoerd ook: in 1789 werd het gebouw feestelijk ingewijd.

Jacob Otten Husly

De winnaar, Jacob Otten Husly, (1738-1796) was een belangrijk architect. [49] Hij werkte in Amsterdam als ontwerper en aannemer van stucwerk, een zeer belangrijk onderdeel van de architectuur van die dagen en bouwde het inmiddels verdwenen huis Herengracht 382. Buiten Amsterdam is hij vooral bekend geworden door zijn ontwerpen voor de stadhuizen van Weesp (1772-1776) en Groningen (1774-1810); het laatste eveneens het resultaat van een prijsvraag. (zie 'Reisgids' pag.69) Husly had zijn prominente plaats in het Amsterdamse kunstleven echter evenzeer te danken aan zijn activiteiten als directeur van de Stadstekenacademie. In die hoedanigheid hield hij redevoeringen, onder meer over de juiste toepassing van elementen uit de klassieke architectuur. Bovendien was hij zèlf lid van Felix Meritis.

Husly's winnend ontwerp moest gewijzigd worden ten gevolge van een gelukkige omstandigheid: door aankoop van nóg een pand werd het bouwterrein enkele meters verbreed. Dát gaf Husly de ruimte om in plaats van een bescheiden, nauwelijks uit de toon vallend grachtenhuis, een monumentaal gebouw met een zuilenfront te ontwerpen.

Voor het interieur had de vergroting van het terrein minder gevolgen: een aantal onderdelen werd iets ruimer opgezet, maar in het achterdeel veranderde nauwelijks iets. Daar lag onder meer de ovale concertzaal, de eerste die in Nederland speciaal voor dat doel werd gebouwd en die over een voortreffelijke akoestiek zou blijken te beschikken. In de decoratie, zowel binnen als buiten, werd op allerlei plaatsen door middel van symbolen gewezen op de doelstellingen en activiteiten van het genootschap. Voor de ontwikkelde burger van die tijd zullen deze meestal zonder meer te begrijpen zijn geweest.

spectaculaire prenten

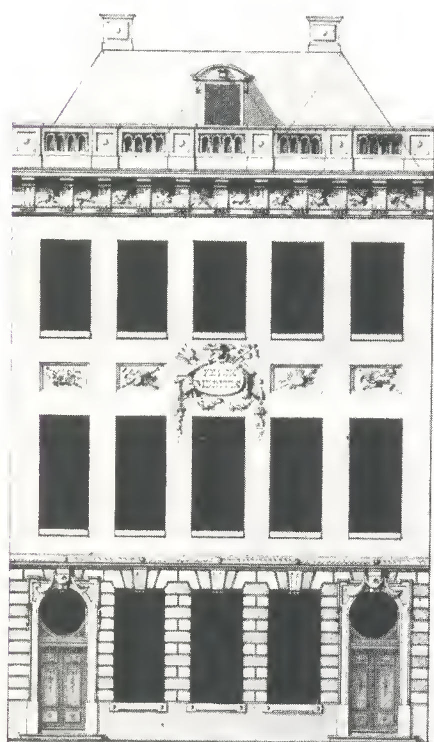
Het gebouw sprak indertijd sterk tot de verbeelding van Amsterdammers. De opvallende publicitaire activiteit die het ten deel is gevallen heeft daaraan zeker bijgedragen. Al in 1789 verscheen er een prent van de voorgevel, spoedig gevolgd door gravures van de plattegronden, opstanden en doorsneden en van een aantal belangrijke interieurs. [51]Met deze spectaculaire, grote prenten is het gebouw beter gedocumenteerd dan welk ander Amsterdams gebouw ook, het Stadhuis op de Dam niet uitgezonderd.

Prenten van nieuwe gebouwen verschenen al in de 17de eeuw, maar het is opvallend dat juist in het laatste kwart van de 18de eeuw dit weer op ruime schaal gebeurt: een opvallend bewijs van zelfbewustzijn in een tijd waarin het de Republiek economisch niet voor de wind ging. De prent-uitgaven droegen bij tot de verbreiding van de nieuwe architectuur, samen met de talrijke verhandelingen over artistieke onderwerpen die in deze jaren van de pers rolden.

Felix Meritis was in de laatste jaren van de 18de eeuw in uiterlijk, bestemming, wijze van totstandkoming en publiciteit door middel van prenten een vooruitstrevend gebouw: een trots paleis van de vooruitgang, waarin voor de goede verstaander duidelijk tot uiting kwam, dat geluk in de maatschappij niet aangeboren was maar door verdiensten verworven moest worden. De activiteiten in het gebouw konden daartoe bijdragen, het gebouw zelf verschafte een waardige achtergrond. □

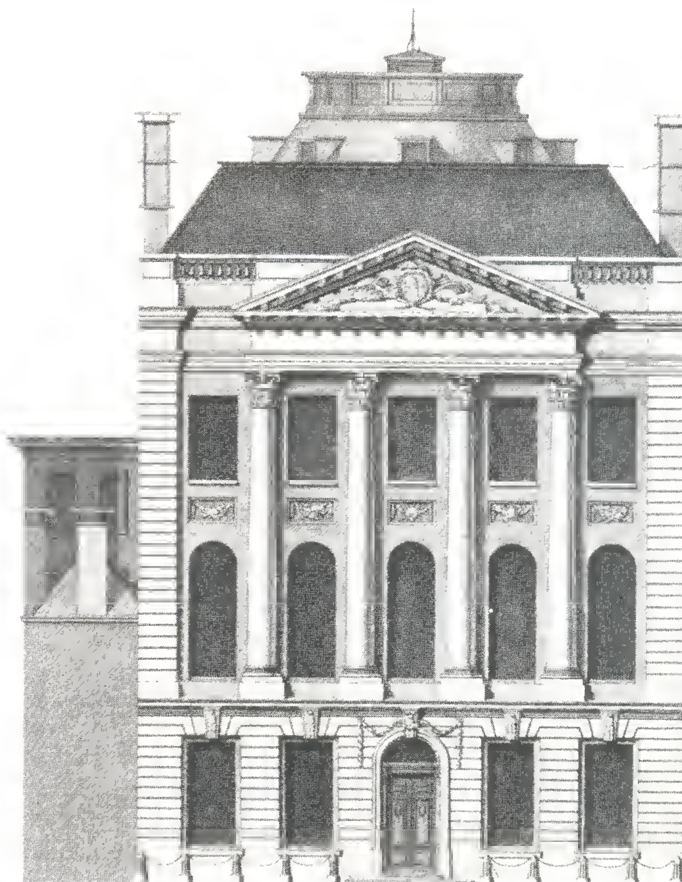


*49 REINIER VINCKELES, **Jacob Otten Husly door de Bouwkunst omkranst, 1765. Gemeente Archief Amsterdam.** De putto links wijst op een aantal zuilen als illustratie van een 'Verhandeling over de Bouwkunst' door J. Otten Husly.*



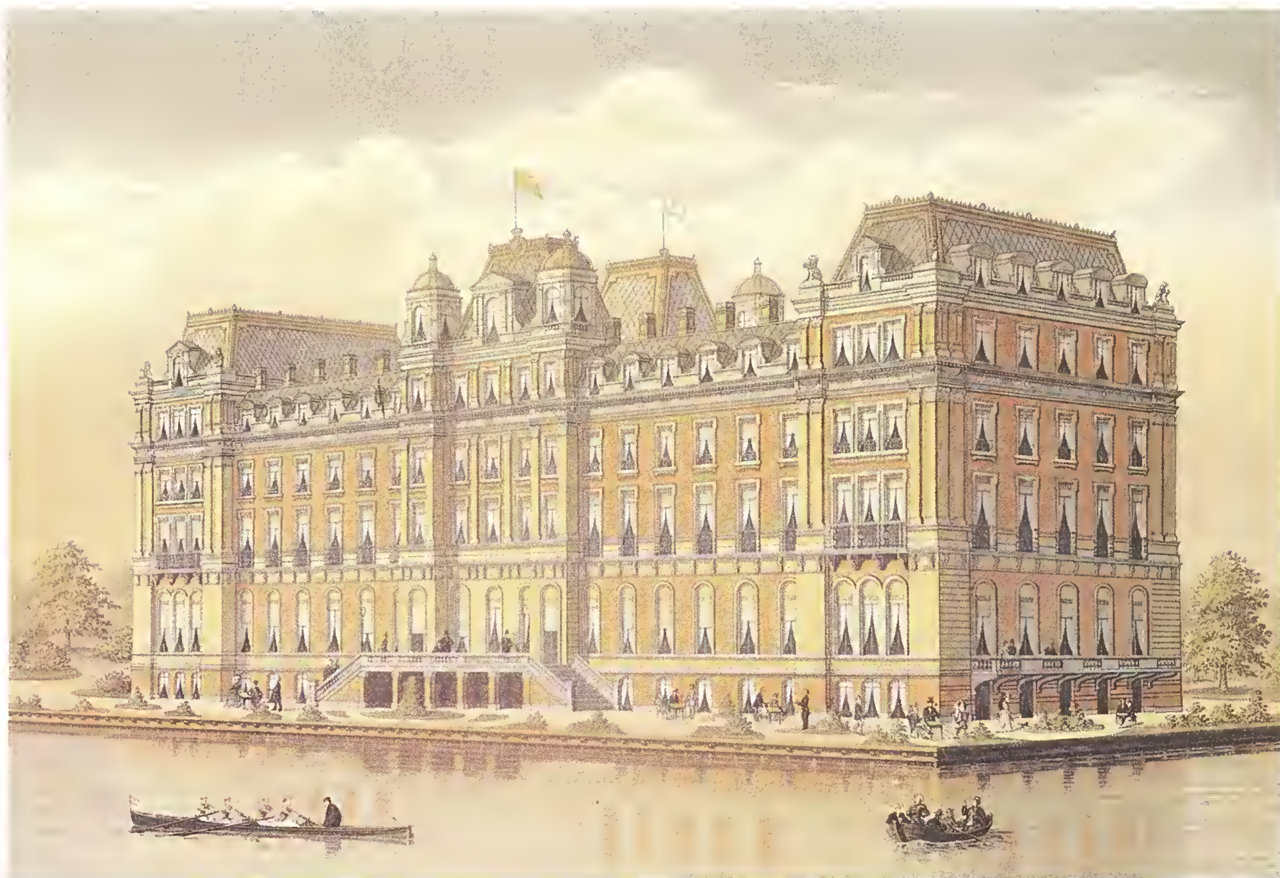
50

*50 J.O.HUSLY, **eerste ontwerp voor een façade voor Felix Meritis, ca 1786, Gemeente Archief, Amsterdam.** Husly won met dit ontwerp de prijsvraag voor het nieuwe gebouw van Felix Meritis. Later kon hij een grootsere gevel ontwerpen, omdat ook het pand ernaast was aangekocht.*



51

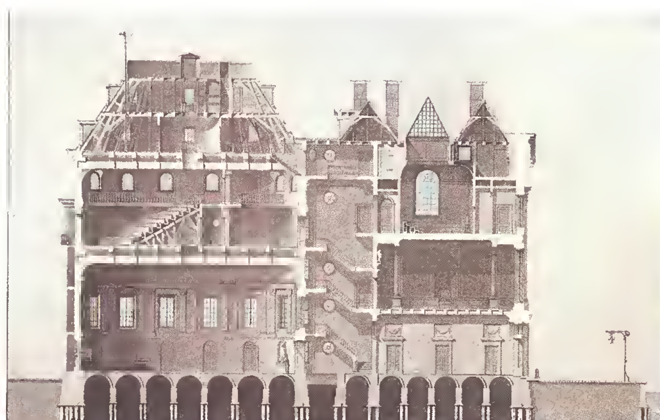
*51 B.W.H. ZIESENIS, **voorgevel van Felix Meritis, Gemeente Archief, Amsterdam.** De indrukwekkende gevel van Felix Meritis kreeg bekendheid via dit soort prenten.*



52

HET AMSTEL HOTEL

Het Amstel Hotel geldt als een van de duurste en voornaamste hotels van het land, geschikt voor koninklijke ontvangsten en andere officiële gebeurtenissen. In de 19de eeuw toen het reizen algemener werd was het ontwerpen van een dergelijk hotel een heel nieuwe opgave voor een architect. Maar Outshoorn schepper van het Amstel Hotel is erin geslaagd een bouwwerk van allure te laten verrijzen.



53

GUIDO HOOGEWOUD
werkzaam bij de Topografische Atlas van de Gemeentelijke Archiefdienst, Amsterdam

Oorspronkelijk was het Amstel Hotel een onderdeel van de nieuwe stadsuitleg van Amsterdam, die vanaf 1856 op initiatief van de arts en ondernemende particulier Samuel Sarphati was ontwikkeld. Aanleiding tot de stadsuitbreiding was het – inmiddels verdwenen – Paleis voor Volksvlijt geweest, eveneens een plan van de ambitieuze Sarphati. [*55*] Dit paleis opgetrokken uit de nieuwe materialen gietijzer en glas was bedoeld als gebouw voor tentoonstellingen van handel en industrie en geïnspireerd op het Londense Crystal Palace uit 1851.

Het Amstel Hotel zou door dezelfde architect als die van het Paleis voor Volksvlijt worden gebouwd: Cornelis Outshoorn (1812-1875). Het hotel werd ingepast in een uit 1862 daterend plan voor uitbreiding langs de Amsteloevers. De heiwerkzaamheden werden najaar 1864 aanbesteed, maar daarna lag de bouw wegens financiele problemen stil tot begin 1866. In de tussentijd werd een inzamelingsactie gehouden onder de Amsterdammers. Sarphati zelf spoorde hen aan geld te geven en

schreef een prospectus, waarin hij behalve de eenvoud en doelmatigheid van het gebouw ook de gunstige ligging ten opzichte van het Weesperpoortstation en attracties als Artis benadrukte. Toch heeft men bij het begin van de bouw gedacht aan een grootser ontwerp dan uiteindelijk is uitgevoerd, zoals ook blijkt uit de brochure van Sarphati, die daarin spreekt over een in glas overdekt binnenplein.

Hoe dan ook, zoals het er nu uitziet bestaat het gebouw uit vijf delen namelijk een middenpartij met centrale hal en trappenhuis, twee hoekgebouwen en twee tussengeledingen. De begane grond wordt geheel ingenomen door representatieve ruimten, zoals eetzalen en een aantal conversatie- en leeszalen, een indeling, typisch voor 19de eeuwse stadshotels, die minder ontspanningsruimten telden dan de bad- of kurhotels. [*53*]
De stijl waarin het is gebouwd is classicistisch, maar is eveneens geïnspireerd op de Franse Renaissance. Classicistisch is de pilasterorde, die de functie heeft de twee verdiepingen met hotelkamers samen te vatten, zodat er een eenheid ontstaat met de relatief hoger opgetrokken begane grond. [*58*] Deze oplossing zagen we ook al toegepast aan het Paleis op de Dam, de 17de eeuwse evenknie – tenminste wat betreft gevellengte – van het Amstelhotel.

Bij zorgvuldige beschouwing blijkt dat de onderlinge verhoudingen bepalend zijn en dat de versierende pilasters en kroonlijsten, de symmetrische structuur van de plattegrond ondersteunen. Daarbij komt dat de pilasterorde zeer eenvoudig is gehouden en ook niet zoals gebruikelijk uit natuursteen bestaat, maar uit gele ijsselklinkers is opgemetseld op muren van rode waalsteen. Ook het basement van de hoekpaviljoens is in tegenstelling tot de toenmalige classicistische bouwpraktijk niet als natuurstenen rustica, maar in baksteen uitgevoerd. Natuursteen is slechts toegepast voor de waterlijsten van de begane grond en de basementen van de pilasters. De kroonlijsten en raamomlijstingen van de rondbogige vensters op de begane grond en de vlakgedekte vensters van de verdiepingen zijn van witgeschilderd stucwerk. [*52, 54*]

Door deze materiaaltoepassing ontstond bij het Amstel Hotel een geheel nieuwe vertaling van de klassicistische architectuurtaal, maar het gebouw bevat ook andere stijlelementen: de hoekgebouwen of paviljoens met hun hoge daken lijken geïnspireerd op 16de eeuwse Franse Renaissance-paleizen van de koningen Frans I en Hendrik II, zoals Fontainebleau. Dit oude thema werd hier opnieuw toegepast op een nieuw type gebouw, een hotel, waarbij Outshoorn ook nieuwe accenten legde, zoals de vier hoektorentjes ter weerszijden van het middenpaviljoen. Dit was een geliefde compositie voor hotels in deze stijl, eerder toegepast bij het iets oudere Londense Grosvenor Hotel, en later opnieuw bij het Scheveningse Kurhaus (1884). [*56*] De twee hoekpaviljoens zijn ondergeschikt aan het middenpaviljoen: zij worden geflankeerd door dubbele pilasters in plaats van torentjes.

De bekroningen van de dakranden, en met name die van het middenpaviljoen, waar het wapen van Amsterdam is opgehangen in een festoen tussen maskers, geven het gebouw een zeer levendig karakter: een passend decor voor de reiziger, die er niet alleen komt voor zaken, maar ook voor zijn plezier.

Schreef Sarphati in zijn brochure niet:
'Sinds men in sierlijk ingerichte spoorwagons en stoomboten de grootste afstanden snel en gemakkelijk aflegt, nu het reizen mode, genot en behoefte is geworden – nu worden aan de meeste hotels andere eischen gesteld dan de nabijheid van markt en beurs. Thans verlangt men in een hotel – wat in elk woonhuis is – ruimte, licht en bovendien een schoon uitzicht met fraayen omtrek'.

Outshoorns andere werk

De architect van het Amstel Hotel, Cornelis Outshoorn, werd in de bouwpraktijk ingeleid met lessen in rechtlijnig en handtekenen bij een molenmaker en bij de architecten H.J. Dobbe in Leiden en P. Adams, de stadsarchitect van Rotterdam, die ook het classicistische stadhuis en de 'Winkel van Sinkel' in Utrecht bouwde. Voor Outshoorns loopbaan waren ook zijn contacten met ingenieur F.W. Conrad van belang. Deze was ontwerper

52 AMSTEL HOTEL, Amsterdam, kleurlitho, na 1866, Gemeente Archief, Amsterdam. *Een typisch luxueus stadshotel uit de 19de eeuw in een chique stijl. Classicisme maar in ongewone materialen en vermengd met elementen uit de Franse Renaissance, zoals de hoektorens die doen denken aan die van kastelen.*

53 CORNELIS OUTSHOORN, Amstel Hotel, doorsnede, ca. 1864-66, Gemeente Archief, Amsterdam.



54

54 Oude foto van het Amstel Hotel vlak na de voltooiing in 1870, *gezien vanaf de Amstel.*



55

55 CORNELIS OUTSHOORN, Paleis voor Volksvlijt, Amsterdam, foto uit 1864 *vlak na de voltooiing. Tentoonstellingsgebouw voor handel en industrie, het hoofdwerk van Outshoorn (in 1926 door brand verwoest).*



56

56 J.F. HENKENHAF en F. EBERT, Kurhaus, Scheveningen, 1886-87. *Hoektorens ter weerszijden van een middenpaviljoen, een geliefde compositie voor chique stadshotels.*

van o.a. spoorbruggen en met hem bouwde hij twee stations in Neo-Grec stijl, die beide inmiddels verdwenen zijn: Amsterdam-Willemspoort (1843) en Den Haag, het voormalig Hollands Spoor (1843).

Outshoorns meesterstuk was echter het al genoemde Paleis voor Volksvlijt, gebouwd in de jaren 1856-64. Hij had drukke jaren tussen 1856 en 1870: Museum Fodor te Amsterdam (1861-1863), de Buitensociëteit te Arnhem, nu het Gemeentemuseum (1857-1864), het voormalige Oranjehotel te Scheveningen uit 1860 en sociëteit 'De Witte' aan het Plein in Den Haag (1871). Bij deze verschillende opdrachten liet Outshoorn zich vooral kennen door de degelijke constructie en de nieuwe toepassing van klassicistische inspiratie.



57

eclecticisme

In de literatuur wordt Outshoorn meestal getypeerd als een 'eclecticus', iemand die uit verschillende historische bouwstijlen elementen kiest en die naar eigen ideeën toepast. Het Amstel Hotel is zoals gezegd dan ook niet zuiver classicistisch, maar bevat ook elementen van de Neo-Renaissance, een stijl die volgt op het Neo-Grec en het Waterstaatsbouwen van 1813-1855 Ingenieurs bouwden toen onder toezicht van het ministerie van Waterstaat veelal kerken in een classicistische stijl die onder invloed van het Neo-Grec stond. Men kon lange tijd weinig waardering opbrengen voor deze periode. E. Gugel bijvoorbeeld velt een hard oordeel in zijn handboek 'Geschiedenis der bouwstijlen' dat verscheen in 1915-18, de tijd waarin men onder invloed van P.J.H. Cuypers en H.P. Berlage toepassing van eerlijke materialen en functionele constructie bepleitte, ideeën die later bij het Nieuwe Bouwen werden uitgewerkt. Gugel schreef: "Gelijk overal werden, zonder op de bestemming acht te slaan, alle ontwerpen met nuchter academischen zin uitsluitend samengesteld uit elementen die uit de Grieksche en Romeinsche tempelbouwkunst werden afgeleid. Zij waren onderworpen aan de regels der bouworden, wier naleving nooit mocht worden verzuimd en waaraan het deftige, doch kale karakter dezer gebouwen eene grote mate van onpersoonlijkheid ontleende."

Dezelfde Gugel had ook over Outshoorn niet direct een positief oordeel. Hij portretteert hem als een 'eclecticus'. Maar ik zou liever spreken van een 'functioneel eclecticus', omdat Outshoorn op basis van het classicisme tot een heel eigen interpretatie van deze bouwstijl kwam bij het ontwerp van typische utiliteitsgebouwen als hotels en tentoonstellingsgebouwen. Van Outshoorns beste drie werken, het Paleis voor Volksvlijt, het Oranjehotel en het Amstel Hotel, is het laatste nog het meest conventioneel, maar de manier waarop deze conventionaliteit is bereikt kan baanbrekend genoemd worden. In de wijze waarop hij de classicistische bouwstijl in ongebruikelijke materialen vertaalde onderscheidde hij zich van zijn tijdgenoten.

Daarnaast vertegenwoordigt zijn baksteenarchitectuur een nieuwe richting binnen de 19de eeuwse bouwkunst, die weinig navolging vond. Immers het derde kwart van de eeuw werd vooral beheerst door de strijdvraag: Gotiek of Renaissance? □



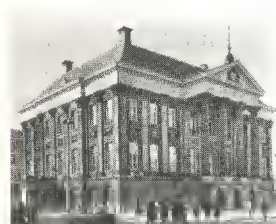
57 Hal van het Amstel Hotel, Amsterdam.

*58 Amstel Hotel, detail **van de pilasterorde** op de gevel, die niet zoals gebruikelijk uit natuursteen bestaat, maar uit gele ijsselklinkers op muren van rode waalsteen.*

REISGIDS LANGS HET CLASSICISME IN NEDERLAND

Natuurlijk houdt het classicisme in Nederland niet op met de in dit nummer beschreven gebouwen, het Paleis op de Dam, het Amstel Hotel en Felix Meritis. Hieronder volgt een greep uit classicistische gebouwen vanaf de 17de eeuw tot en met de 19de eeuw.
Met Jacob van Campen begon het 'Hollands classicisme' in Nederland pas goed, zo midden 17de eeuw. Daarvóór paste men wel aan de oudheid ontleende decoraties toe, maar de structuur van de gebouwen bleef nog middeleeuws. Van Campen, maar ook b.v. Pieter Post, David Vingboons en Arent van 's Gravesande zoeken echter naar harmonische verhoudingen, die in plattegrond en opstand kunnen worden afgelezen.
In de 18de eeuw, waarin allerlei decoratiestijlen elkaar opvolgen – overigens ook vaak klassiek geïnspireerd – blijven architecten doorgaan op de 17de eeuw. Later in de 18de eeuw herleeft het classicisme dankzij architecten als Abraham van der Hart en J. Otten Husly.
De 19de eeuw kent het Neo-Classicisme, een direkt aan de Griekse (Neo-Grec) en Romeinse oudheid ontleende architectuurtaal, waarbij soms niet geschuwd werd die bijna letterlijk te copiëren. In Nederland heeft dit classicisme slechts bescheiden vormen aangenomen. Er komen ook allerlei mengstijlen voor, combinaties met barok of renaissance b.v. Een geval apart is de Waterstaatsstijl. Van 1813-55 werd alle kerkelijke architectuur verzorgd door het Departement van Waterstaat. Ingenieurs van Waterstaat bouwden vooral r.k. kerken veel in Noord-Brabant in een mengstijl van classicisme en barok.

GRONINGEN



GRONINGEN stad
J.O. Husly: Stadhuis, 1777-1810; Korenbeurs

FRIESLAND

LEEUWARDEN
C. Bockes Balk, stadhuis 1713-24
Th. Romein (1811-1881): Raadszaal Stadhuis, 1844-45; Paleis van Justitie, 1846-47, Korenbeurs, 1880; Hoofdwacht, verbouwing 1844; Westerkerk, Jacobijnenkerk en Galileërkerk verbouwing 1842-46
AKKRUM
Doopsgez. Kerk, 1835
ARUM
Herv. Kerk; 1839 (toren)
DOKKUM
Stadhuis, 18de, 19de eeuw (verbouwing)
Doopsgez. Kerk, 1852



St JACOBIPAROCHIE:
Herv. Kerk 1843-44
OOSTERZEE
Herv. Kerk, 1860



OUDEMIRDUM
Th. Romein: Riniastate, 1843
PIETERSBIERUM:
Herv. Kerk, 1845
TERBAND
J.W. Maris: Herv. Kerk, 1843
FARMSUM
Herv. Kerk, 1869
HARLINGEN
Stadhuis 1730
SNEEK
J.W. Maris: Doopsgez. kerk, 1842
Stadhuis, 1750
G. Rollema: Paleis van Justitie, 1838

DRENTE

ASSEN
Paleis van Justitie; Ontvangershuis
KLOOSTERVEEN
Kerk, 1780
VEENHUIZEN
Herv. kerk, 1825

OVERIJSEL

DEVENTER
J. Roman en F. Vingboons: Stadhuis, 1662 en 1693-94
GOOR/MARKELO
Huis Weldam, 1644-1899
KAMPEN
F. Vingboons (?): Nieuwe toren, 1648-64
ZWOLLE
Stadhuis, 1821
Paleis van Justitie, 1848

GELDERLAND

APELDOORN
J. Roman en D. Marot: Paleis Het Loo (verbouwing 1809 door J.P. Posth)
ARNHEM
A. Aytink van Falkenstein: koepelkerk, 1797-1840
anoniem, Waag, 1761-68
BUREN
P. Post: torenbekroning Herv. kerk, 1665
CULEMBORG
Visafslaggebouw, Vismarkt, 1787;
Lutherse kerk, 1839
EEFDE
J. Roman en D. Marot: Huis de Voorst, 1696-1700
DE STEEG
kasteel Middachten 1694-97, herbouwd door *J. Roman en S. Vennekool*

UTRECHT (prov.)

AMERSFOORT
St Franciscus Xaverius, 't Zand, 1816/1854
OLV ten Hemelopneming, 1820
LEERSUM
J. Berkman en B.W.H. Ziesenis: Villa Broekhuizen, 1794 en 1810



MAARSSEN
J. van Campen: Huis ten Bosch, 1620
Villa Goudestein, 1754;
RIJSENBURG
A. Tollus:: St Petrus Banden 1809-10 (in 1875 en 1952 vergroot)
RENSWOUDE
J. van Campen (toegeschr.): kerk, 1641
SOESTDIJK
Maurits Post: Koninklijk Paleis, 1674 (in 1816-21 door Jan de Greef verbouwd)
UTRECHT
Jacob van Campen (toegeschr.): Achter St Pieter 14, ca 1614
P. Adams: 'Winkel van Sinkel' (nu bank), Oudegracht 158, 1835; Stadhuis, 1824 (gevel)
Chr, Kramm: Paleis van Justitie, 1837-38
K.G. Zocher: Augustinuskerk, Oudegracht, 1839-40;
Huizen Asch van Wijkskade
L. Tollenaar: St Dominicus, 1850-67 (gevel en torens van 1879-80)
Anderen: Gebouw Kunsten en Wetenschappen, Mariaplaats, 1846; Huizen aan de Drift (vroeger paleis Lodewijk Napoleon), 1807; Huizen Plompetorengracht 22 en 25

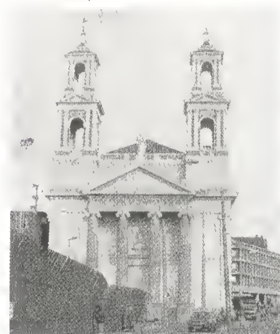
NOORD-HOLLAND

AMSTERDAM

Jacob van Campen: Stadhuis, vanaf 1806; Paleis op de Dam, 1647-52; Huis Kooimans, Keizersgracht (gewijzigd), 1625; Accijnshuis, Oudebrugsteeg, 1618 (toegeschr.)
Filips Vingboons: Huis Michael Pauw, Herengracht 168, 1638 (gewijzigd), nu Theatermuseum; Huis Daniel Sohier, Keizersgracht 319, 1640;
Huis Jozef Deutz, Herengracht 450;



Huis Joan Poppen, Kloveniersburgwal 95, 1642; Huis Bambeek, Kloveniersburgwal 77, 1650; Huis Belin la Garde, Herengracht 412, 1664; Huis De Son, Herengracht 388, 1665 (stijl van F. Vingboons); Huis De Arend, Herengracht 466, 1669; Huis De Haase, 1671; H.H. Johannes en Ursula, Begijnhof, 1671;
Justus Vingboons: Trippenhuis, Kloveniersburgwal 29, 1662
Daniel Stalpaert: Admiraliteitszeemagazijn, Kattenburg, 1656 (nu Scheepvaartmuseum); Prinsenhof, O.Z. Voorburgwal, 1661 (nu stadhuis, alleen gevel aan de binnenplaats nog bewaard); Oosterkerk, Wittenburg, 1669; Huis Herengracht 476; Hoogduitse Synagoge, J.D. Meyerplein, 1670-71
Adriaan Dortsman: Ronde Lutherse kerk, Singel, 1668-71, in 1822 uitgebrand, met wijzigingen herbouwd door T.F. Suys en J. de Greef; Huis Amstel 216, 1671; Huis Swedenrijk, Herengracht 462; Huizen Keizersgracht 627 en 674
Elias Bouman: Portugese Synagoge, Mr Visserplein, 1671-75
G. Rauws: Muiderpoort, 1770
Maybaum: Oudemanhuispoort, O.Z. Voorburgwal, 1754
Jac. Otten Husly: Felix Meritis, Keizersgracht 324, 1790
Abraham van der Hart: Werk- en Armenhuis, Roeterstraat, 1782; Maagdenhuis, Spui, 1783-87; kerk Hersteld, Evangelische Lutherse Gemeente, Kloveniersburgwal, 1792-93
Jan de Greef: Paleis van Justitie, Prinsengracht 436, 1827-34, (verbouwing van het oude Aalmoezeniershuis)



Tieleman F. Suys: Mozes- en Aaronkerk (St Antonius van Padua), Waterlooplein, 1837-41

Cornelis Alewijn: Willemspoort of Haarlemmerpoort, Haarlemmerplein, 1838
J. van Straaten en J.J. Offenberg: 'De Zaaier' (St Ignatius), Keizersgracht 1835-37 (nu pakhuis, fronton en toren afgebroken)
Theo Molkenboer: 'De Duif' (St Willibrordus binnen de Veste), Prinsengracht 756, 1857



A.L. van Gendt: Concertgebouw, van Baerlestraat, 1888



W.A. Froger: Nederlandse Bank, O. Turfmarkt, 1865-1869, (nu Allard Pierson Museum); Hodshon Dedelhofje, 1e Weteringdwarsstraat 83, 1842
EDAM
Raadhuis, 1736 (interieur)
ENKHUIZEN
S. Vennecool, Stadhuis, 1686-88 (interieur)
's GRAVELAND
P. Post (?), Trompenburg, ca 1675
HALFWEG
Gemeenlandshuis Rijnland (Swanenburg), 1652-54 (alleen gevel)
HOORN
S. Sebastiaansdoelen (nu hotel), 1615
Foreestenhuis, Grote Oost, 1725
L. Viervant; Raadhuis (raadszaal), 1787



WEESP
J.O. Husly; Stadhuis, 1772
Lutherse kerk, 1818-20

HAARLEM
Jacob van Campen: Nieuwe Kerk, 1645-49;



L. Viervant: Teylershofje, 1785-87, Koudenhorn 64; Teylersmuseum, 1878
Triquetti en Dubois: Paviljoen Welgelegen, Dreef, 1785-88, (ca 1807 verbouwd door BW Ziesenis) (nu Provinciehuis, Noord-Holland)
T.L. Suys: H. Antonius van Padua, Groenmarkt, 1843
H.H. Dansdorp: St Jozefkerk, 1841-45
Abraham van der Hart: Huis Cornelia Hodshon, Spaarne 17, 1794, (nu Hollandse Maatschappij van Wetenschappen); Huis Barnaart, Nieuwe Gracht 7, 1805
P.E. Duivené: Huis Eindenhout, Wagenweg 242, 1793



Anoniem: Klein Paviljoen aan het Spaarne, Buitenrustlaan 29, begin 19de eeuw

ZUID HOLLAND

AMEIDE
Stadhuis, 1644
DELFT
Arsenaal 1692; Begijnhofkerk 1743
DORDRECHT
Stadhuis, 1835
GOUDA
P. Post: Waag, 1688
LEIDEN
P. Post: Gemeenlandshuis Rijnland, grote zaal, 1662, Waag, 1657-'59
A. van 's Gravesande: Marekerk, 1638-48; Lakenhal, Oude Singel 28, 1639-40; Bibliotheca Thysiana, Rapenburg 25, 1654-55; Hofje van Brouchoven, Papengracht 16, 1640; Huizen Rapenburg 2, 48 en Noordeinde 50; Korenbrug, 1642; Doelenpoort, Groenhazengracht, 1645
W. van de Helm: Gerecht, 1671; Morspoort, 1664; Zijlpoort, 1666; De vergulde Turk, Breestraat, 1673; Tevelshofje Vierde Binnenvestgracht 7, 1666; Huizen Rapenburg 6, 1667; 31-29, 1664; Gravensteen, Pieterskerkhof, 1671-72 (Vierschaar)
J. Roman: Hofje Meermansburg, 1681; Lodewijkskerk (Saaihal), Steensduur 19 (interieur)
Th. Molkenboer: Hartebrugkerk, 1835-36
LEIDSCHENDAM
A. van 's Gravesande: Herv. Kerk, 1652-54
MAASSLUIS
A. van 's Gravesande: toren Herv. Kerk, 1648-50
OESTGEEST
F. Vingboons (toeschr.): Oud Poelgeest, 1662
OUDSHOORN
D. Stalpaert: Herv. Kerk 1663-65
ROTTERDAM
J. Lois en P. Post: Schielandhuis, 1662-65
Kuyls Fundatie (hofje), 1814
Huizen aan het Haringvliet
WOUBRUGGE
P. Post of A. van 's Gravesande (?): Herv. Kerk, 1652-53
ZOETERMEER
J. Giudici: Zegwaardkerk, 1785-87
Huize Meerzicht, Voorweg 119, 1677
DEN HAAG



Jacob van Campen: Mauritshuis, 1633-35; Paleis Noordeinde (Oude Hof), 1639-45 (interieur en ingangsportiek in 1822 gewijzigd door *J. de Greef* en *BWH Ziesenis);* Huis Dedel, Prinsengracht 15, ca 1645 (toegeschr. aan *J. van Campen* en *C. Huygens)*



Pieter Post: Hofje van Nieuwkoop, Prinsengracht, 1660; Paleis Huis ten Bosch, 1645 (ca 1808 gewijzigd door *J.D. Zocher)*
Arend van 's Gravesande: St Sebastiaansdoelen, 1636
Pieter Noorwits: Nieuwe Kerk, Spui, 1649; Prinsengracht 4 en 15
F.L. Gunckel: Binnenhof, 1777
A. Noordendorp: Paviljoen Scheveningen, 1826
T.F. Suys: Kerk Noordeinde, 1839; Huizen Plein '13, 1859
Zeger Reyers: Wachtje (accijnshuisje), Rijswijkseplein

ZEELAND

MIDDELBURG
F. Drijfhout, P. Post, A. van 's Gravesande: Oostkerk, 1647-67
Huize Lange Noordstraat 39, 1825;
gevels Spanjaardstraat 17, 1646, Dam 31, Balans 11
Vlasmarkt 51, 1665
Visafslag
MIDDELHARNIS
A. van 's Gravesande: Raadhuis 1639
VLISSINGEN
J.P. Bauerscheidt: Beeldenhuis, Hendrikstraat 25; Huis van Dishoeck (v.m. stadhuis 1594); Huis Cornelis Lampsius, Nieuwendijk 11, 1641
ZIERIKZEE
P. Huysers en G.H. Grauss: Herv. Kerk, 1845-48

NOORD-BRABANT

AARLE RIXTEL
E.C.B. Ridder van Rappard: O.L.V. Presentatie, 1844-46 (1896-97 gewijzigd)
DEN BOSCH
Stadhuis, gevel, 1670
BREDA
Ph. W. Schonk: Stadhuis, 1766-68
P. Huysers: St Antonius, St Jansstraat, 1836-37
A. van der Aa: kapel Begijnhof, 1837
Vismarkt aan de Haven, eind 18de eeuw
ERP
A. van Veghel: St Servatius, 1843-44



GEERTRUIDENBERG
Ph. W. Schonk: Raadhuis, gevel, 1768
HOOGE Zwaluwe
J. van Campen (stijl van), Herv. Kerk, 1639-41
NISTELRODE
L. Lijsterborgh: R.K. kerk, 1842
ROOSENDAAL
St Johannes de Doper, 1839
STEENBERGEN
P. Huysers: Herv. Kerk, 1832
UDENHOUT
St Lambertus, 1840-41
WASPIK
E. de Kruyff; RK. Kerk, 1841

LIMBURG



MAASTRICHT
P. Post: Stadhuis, 1659-64
kasteel Neercanne, 1698

WOORDENLIJST

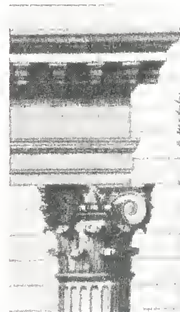
arcade rij bogen rustend op kolommen

architraaf dwarsbalk rustend op de kapitelen van de zuilen

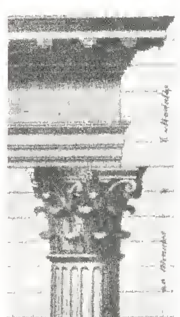
basement voetstuk

basiliek langwerpig gebouw met zuilenrijen binnen, bij de Romeinen in gebruik voor rechtspraak. Ook oudste vorm van een kerkgebouw.

cannelure vertikale groef over de lengte van een Ionische of Corintische zuil

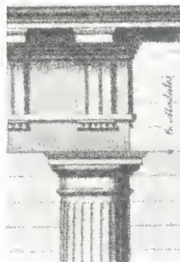


Composiete orde combinatie van Ionische en Corinthische zuil



Corintische orde slanke zuil, waarvan het kapiteel versierd is met gekartelde en omgekrulde bladeren van de acanthus

cornis kroonlijst = uitstekende rand boven de zuilen

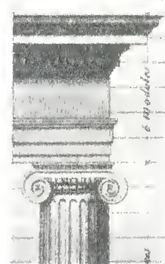


Dorische orde forse, wat gedrongen zuil zonder voetstuk en met onversierd kapiteel

fries geschilderde of gebeeldhouwde strook boven de architraaf

fronton driehoekige of boogvormige versiering boven deuren, ramen, gevels e.d.

frontispice voorgevel of bovenstuk van een voorgevel



Ionische orde sierlijke slanke zuil met cannelures en kapiteel met een krul aan weerszijden

kapiteel kopstuk van een zuil, waarop de architraaf (dwarsbalk) rust

karyatide beeld in de vorm van een vrouwenfiguur, dat als een zuil een dragende functie heeft

kroonlijst uitstekende rand boven de zuilen (= cornis)

metope met reliëf versierd veld in een fries, dat afwisselend bestaat uit triglief en (met drie gleuven versierd veld) en metopen

Neo Grec vorm van 19de eeuws classicisme, dat met name de Griekse bouwkunst wilde laten herleven

pilaster afgeplatte, hoekige zuil, die tegen de muur is aangeplakt.

rustica ruw gelaten steenblokken of imitatie daarvan, vaak gebruikt aan het onderste deel van een gevel

schacht opgaande deel van een zuil tussen voet en kapiteel

stoa overdekte zuilengalerij met gesloten achterwand



Toscaanse orde zuil met gladde schacht en simpel kapiteel (lijkt op Dorische)

triglief met drie gleuven versierd veld in een fries (zie metope)

tympaan driehoekig opzetstuk boven een classicistische zuilenarchitectuur (zie fronton)

voluut krulvormige versiering aan een Ionisch kapiteel

waterstaatsstijl bouwstijl uit de periode 1813-1855, toen alle kerkelijke architectuur van alle gezindten werd verzorgd door het departement van waterstaat. De stijl was geïnspireerd op Neo-Grec en Barok

AFBEELDINGEN

ANONIEM
52 Amstel Hotel, Amsterdam, kleurlitho, na 1866, Historisch Topografische Atlas, Gemeente Archief, Amsterdam

17 Kasteel aan de Loire, 16de eeuw

20 Schacht van de mijn Emma, Hoensbroek, ca. 1920-30

ANDRIESSEN, CHR. (1775-1846)
46 Het observatorium op het dak, ca 1809, pen- en penseeltekening, Gemeente Archief, Amsterdam

BEHRENS, Peter (1868-1940)
37 AEG-turbine-fabriek, Berlijn, 1808-09

BERLAGE, Hendrik Petrus (1856-1934)
18 Beurs, Amsterdam, 1901

BOFILL, Ricardo
8a l'Arc, 'Palacio d'Abraxas' en 'Le Theâtre', Marne-la-Vallée bij Parijs
8b plattegrond 'Theâtre' en 'Palacio d'Abraxas', 1978/83, Marne-la-Vallée bij Parijs
8c 'Theâtre' en 'Palacio d'Abraxas', 1978-83, Marne-la-Vallée bij Parijs
8d 'Les Arcades du Lac', 1978-83, St. Quentin-en-Yvelines, Parijs (détail exterieur)
8e l'Arc, 1978-83, Marne-la-Vallée bij Parijs
8f Palacio d'Abraxas, maquette

CAMPEN, van Jacob (1632-1673), VENNEKOOL, Jacob (1595-1657)
22 en *23* Stadhuis (nu paleis) op de Dam, Amsterdam, voorgevel en doorsnede, gravures, 3,95 x 45,5 cm. Uit: 'Afbeelding van 't Stadthuys van Amsterdam, bij F. de Widt, 1701'.
24 plattegrond 1ste verdieping Stadhuis op de Dam, 17de eeuw, tekening met penseel in kleur, 4,70 x 1,10 cm, Amsterdam, Topografische Atlas, Gemeente Archief.
25 plattegrond Burgerzaal, Stadhuis op de Dam, Amsterdam, 1661
26 Paleis op de Dam, Amsterdam, 1648-55, luchtfoto

CESARIANO
28 Man omschreven door vierkant, Como 1521

CHIRICO, Giorgio de (1888-1978)
1 Piazza d'Italia, olieverf op doek, 47 x 57 cm, Milaan, verzameling Jesi

CORBUSIER, Le (1887-1965)
29 proportieleer 'Modulor', ca. 1946

COENEN, Jo (1949)
14 met **DE NOOYER, Paul,** Weena, Rotterdam, 1977, tekening en fotomontage, 57 x 40 cm, Eindhoven, coll. Jo Coenen
15 House for the unknown artist, 1975, studieontwerp, tekening, 200 x 95 cm, Eindhoven, coll. Jo Coenen
16 Bakkerij Driessen, Nuth (L), 1981, *a)* axonometrische projectie, zeefdruk, 88,5 x 62 cm, *b)* foto van voorgevel, *c)* straatgevel na verbouwing, tekening, Eindhoven, coll. Jo Coenen.
21 'Veneto-Schuur', 1982, studieontwerp, tekening, Eindhoven, coll. Jo Coenen
27 eerste-dag-envelop met Koninklijke Paleis op de Dam, Amsterdam 5.10.1982, ontwerp envelop postzegels en eerste-dag-stempel: Jo Coenen

DUIKER, Johannes (1890-1935)
30 met **BIJVOET, Bernard (1889-1982),** sanatorium Zonnestraal in Hilversum, 1926-1928, luchtfoto
31 met **BIJVOET,** prijsvraag ontwerp Rijksacademie voor Beeldende Kunsten, Amsterdam, 1917-19, tekening, gevel met hoofdingang, Nederlands Documentatiecentrum voor de Bouwkunst, Amsterdam
39 Openluchtschool, Cliostraat, Amsterdam, 1930
39b Openluchtschool, plattegronden, begane grond en 1ste t/m 3de verdieping

GRASSI, Giorgio
9 Casa dello Studente, Chieti, Italië (1976-80), tekening

GRAVES, Michael
4 Portland Public Services Building, Portland, Oregon, V.S. 1979-82, tekening

HENKENHAF, J.F. en EBERT F.
56 Kurhaus, Scheveningen, 1886-1887, foto, Historisch Topografische Atlas, Gemeente Archief, Amsterdam

HERÉ, Emmanuel
41 Place Stanislas Nancy, 1752-60

HERTZBERGER, Herman (1932)
43a exterieur Muziekcentrum Vredenburg, Utrecht 1968-79
43b detail zuiltjes van het muziekcentrum

HOFF, Robert van 't (1887-1979)
34 A.B. Hennyhuis, Huis ter Heide, 1916

HUSLY, Jacob Otten (1738-1796)
47 Felix Meritis, Amsterdam (nu Shaffy Theater), gevel in 1983
50 Felix Meritis, 'Voorgevel aan de Keysers Gragt', ca. 1786 tekening, 49,5 x 35,4 cm. Amsterdam, Gemeente Archief, Atlas Kok

JEFFERSON, Thomas
6 Capitol of the State of Virginia, Richmond, V.S., ca. 1780

JOHNSON, Philip (1906)
2 AT & T gebouw, New York, 1978-82, maquette

KRIER, Robert en Léon
11 prijsvraag La Villette, Parijs, 2de prijs, 1976, tekening, vanuit vogelvluchtperspectief

KUYPER, J. (1761-1808)
44 Ontwerp titelblad met embleem Felix Meritis, tekening, 23,9 x 17,9 cm, Amsterdam, Gemeente Archief
45 Zaal der Fysica, tekening in zwart krijt en penseel, 39,5 x 5 cm, Amsterdam, Gemeente Archief.

LOUIS, J.V.
40 Palais Royal, Parijs, 1632-1780, detail façade

MOORE, Charles
3 Piazza d'Italia, New Orleans (Miss.), V.S., 1976-79 *a)* entree, *b)* arcade, *c)* arcaden, *d)* luchtfoto tijdens bouw

OUTSHOORN, Cornelis (1812-75)
53 Amstel Hotel, Amsterdam, ca. 1864-76, tekening doorsnede, Amsterdam, Historisch Topografische Atlas, Gemeente Archief,
55 Paleis voor Volksvlijt, Amsterdam, vlak na de voltooiing in 1864, oude foto, Amsterdam, Historisch Topografische Atlas, Gemeente Archief.
57 Amstel Hotel, Amsterdam, 1864-76, hal
58 Amstel Hotel, Amsterdam, 1864-76, detail: gevel met pilasterorde.

PALLADIO, Andrea (1508-1580)
35 Villa Rotonda, ca. 1550, Vicenza, Italië, exterieur

PERRET, Auguste (en Gustave) (1874-1954)
36 ontwerp voor torenflats in Parijs 1922, tekening, Berlijn, Akademie der Künste

PEUTZ, F.P.J.
19 Raadhuis, Heerlen, 1939-1947

PICASSO, Pablo (1881-1973)
38 Stierekop, 1943, Parijs, Musée Picasso Parijs

SCHINKEL, Karl Friedrich (1718-1841)
13 Altes Museum, Berlijn, 1823-30, plattegrond begane grond
32 Altes Museum, Berlijn, 1822-30, tekening
42 Schlosz Klein Glienicke, Berlijn, 1826

SPEER, Albert (1905)
5 westelijk portaal van de Neue Reichskanzlei, Berlijn 1883-39

STERN, Robert
10 slaapkamer voor Mc Garry en Appignani, East Hampton, Long Island, V.S., 1979

STIRLING, James (1926) en WILFORD, Michael & Ass.
12 Uitbreiding Tate Gallery, Londen, ingang van de Clore Gallery, 1980

VENTURI, Robert
7 gevel van een huis in Newcastle County, Delaware, V.S., 1978, tekening

VINCKELES, Reinier (1741-1816)
48 (met **VRIJDAG, D.**) tekenzaal van het gebouw der Maatschappije Felix Meritis, binnen Amsterdam, gravure, 44 x 55 cm, Amsterdam, Gemeente Archief
51 "Wij bouwen op vrede en vriendschap", Jacob O. Husly door de bouwkunst omkranst, 1765, ets

WIEBENGA, Jan Gerko (1886-1974)
33 met **VLUGT, Leendert Cornelis, van der (1894-1936), Nijverheidsschool (MTS), Groningen, 1922-23**

ZIESENIS, B.W.H. (1762-1820)
51 Voorgevel Felix Meritis, gravure, 54,6 x 41,3 cm Amsterdam, Gemeente Archief, Historisch Topografische Atlas

FOTO'S

Anthon Beeke, Amsterdam: reisgidsfoto's Amsterdam
Jo Coenen, Eindhoven: *16, 17, 20, 21,*
Gemeente Archief Amsterdam; *22, 23, 24, 49, 51, 54, 55, 56,*
Tom Haartsen, Ouderkerk a/d Amstel: *14, 15, 44, 45, 46, 47, 48, 52, 53, 57, 58*
Herman Herztberger, Amsterdam: *40, 41, 43* a en *b,*
D. Hoefman, Weesp; *27*
Ir. H. de Jong, Delft: *42*
KLM Aerocarto, Amsterdam: *25, 30*
Kunsthistorisch Instituut Amsterdam (Platenkamer): *35*
Kunsthistorisch Instituut Utrecht: *26*
Monumentenzorg, Zeist: reisgidsfoto's
Frank den Oudsten, Amsterdam: *31, 34*
Smeets Offset, Weert: *1*
Stedelijk Museum, Amsterdam: *49*
Stichting Wonen, Amsterdam (Ger van der Vlugt): *39*

LITERATUUR

LITERATUUR

Algemeen

Summerson, J., The classical Language of Architecture, London 1964

Jencks, O., Modern Movements in Architecture, Oxford 1973

Jencks, C., The language of Post-modern Architecture, London 1977-1981

Vriend, J.J., Links Bouwen, Rechts Bouwen, Amsterdam 1974

Bij artikel 'Het Latijn terug in de bouwkunst':

Architectural Design 5/6 1980 'Post Modern Classicism'

Architectural Design 5/6 1982 'Classicism is not a style'

Architectural Design, april 1982 'Free Style Classicism'

Katalogus 'The presence of the past', Biennale Venetië, 1980

Bij artikel 'Hoe klassiek is het Nieuwe Bouwen?':

Banham, R., Theory and Design in the first Machine Age, London 1960

Le Corbusier, Towards a New Architecture, London 1981 (eng. vert. van 'Vers une architecture', 1923)

Fannelli, G., Moderne Architectuur in Nederland 1900-40, Den Haag 1978

Frampton, K., Modern Architecture, A critical History, London 1980 (pp 8-19, 105-108, 192-202 over problemen die het begin van de moderne architectuur bepalen)

Katalogi 'Het Nieuwe Bouwen' 1983:
'Voorgeschiedenis', Nederlands Documentatiecentrum voor de Bouwkunst
'in Rotterdam', Mus. Boymans-Van Beuningen, Rotterdam
'in Amsterdam', Stedelijk Museum, Amsterdam
'De Stijl', Gemeentemuseum, Den Haag
'CIAM, Internationaal', Mus. Kröller-Müller, Otterlo

Wiebenson, D., Architectural Theory and Practice from Alberti to Ledoux, Chicago 1982

Wittkower R., Architectural principles in the Age of Humanism, Londen 1949 en 1962 (nog verkrijgbaar)

Rykwert, J., The first Moderns, The architects of the Eighteenth Century, Cambridge/London 1980 (over voorgeschiedenis moderne architectuur)

Bij interview met Hertzberger:

Forum XXII 5 en 6, Duikernummer

Bij artikel over Felix Meritis:

'Historische Beschrijving van het gebouw der maatschappije van verdiensten, ten spreuke voerende: Felix Meritis', Amsterdam 1800

Meischke, R., 'Achttiende-eeuws klassicisme: twee bouwkundige prijsvragen' in: Kunsthistorisch Jaarboek 10 (1959), pp. 211-275

Bij artikel over Amstel Hotel:

Gugel, E., Geschiedenis der bouwstijlen, 4de druk, 1915-18.

Prospectus over Amstel Hotel (in Bibliotheek Amsterdams Historisch Museum)

'Cornelis Outshoorn' in: Eigen Haard, 1875 p. 260

Bij 'reisgids':

Fockema Andreae, S.J. e.a., Duizend Jaar Bouwen in Nederland, Amsterdam 1957

Kuyper, W., Dutch Classicist Architecture, Delft 1980

Rosenberg, H.P.R., De 19de-eeuwse kerkelijke bouwkunst in Nederland, Den Haag 1972

Katalogus 'Hoe klassicistisch is Amsterdam?', Allard Pierson Amsterdam 1982

Afbeelding omslag: R. Swatt en B. Stein, The Ionic Building, Oakland, Californië, V.S., 1979 (detail)